Sommario / *Contents*

3 Presentazione / *Introduction*

6 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*

7 In ricordo di Jonathan Dennis
The Jonathan Dennis Memorial Lecture

8 Collegium 2007

10 The 2007 Pordenone Masterclasses

11 Eventi speciali / *Special Events*
All at Sea
Alla presenza di / *In the Presence of Jean Darling*

15 Eventi musicali / *Musical Events*
Orphans of the Storm
Entr'acte
A colpi di note / *Striking a New Note*
À propos de Nice
I Mille
Paris qui dort
Un Chapeau de paille d'Italie
Chicago
Die Büchse der Pandora

35 L'altra Weimar / *The Other Weimar*

65 René Clair: Le silence est d'or

81 Ladislas Starewitch, mago dei pupazzi animati
Ladislas Starewitch, Wizard of Puppet Animation

91 The Griffith Project, 11

109 Magyar Nemzeti Filmarchivum / *The Hungarian National Film Archive* - 50

115 Nederlands Filmmuseum - 60

119 Cinema delle origini / *Early Cinema*

131 Tesori degli archivi americani / *Treasures from American Film Archives*

139 Fuori quadro / *Out of Frame*

155 Video Shows

165 Indice dei titoli / *Film Title Index*

Introduzioni e note di / *Introductions and programme notes by*

Angela Annese
Francesca Badalini
Gyongyi Balogh
Hans-Michael Bock
Lenny Borger
Eileen Bowser
Neil Brand
Serge Bromberg
Geoff Brown
Kevin Brownlow
Mariona Bruzzo
Rosa Cardona
Paolo Cherchi Usai
Horst Claus
Antonio Coppola
Daniela Currò
Bryony Dixon
Scott Eyman
Dan Fuller
Robert Gitt
Jean Paul Gorce
Tom Gunning
Steven Higgins
Vera Iwerebor
Livio Jacob
J.B. Kaufman
Eric Lange
Natacha Laurent
Leslie Anne Lewis
Paul Lewis
François Martin
Léona Béatrice Martin
Starewitch
Steve Massa
David Mayer
Paul McGann
Annette Melville
Russell Merritt
Laura Minici Zotti
Carlo Montanaro
Piera Patat
Matteo Pavesi
Elisabetta Pieretto
Vincent Pirozzi
Francesco Pitassio
Rick Prelinger
David Robinson
Rodney Sauer
David Shepard
Scott Simmon
Maria Luisa Sogaro
Patrick Stanbury
Kristin Thompson
Fulvio Toffoli
Tom Trusky
David Wyatt
Caroline Yeager

Redazione / *Edited by* Catherine A. Surowiec

Traduzioni / *Translations by* Lenny Borger, Paolo Cherchi Usai, Lucian Comoy, Federica Dini, Sonia Dose, Andrea Filippi, Luca Giuliani, Livio Jacob, Carlo Montanaro, Piera Patat, David Robinson, Catherine A. Surowiec; Key Congressi, Trieste; Lesley Howard Languages, London.

Copertina/*Cover:* Lillian & Dorothy Gish (da due fotografie di/*from two stills of* Orphans of the Storm, *courtesy of Photoplay Productions)*.

Credits - Legenda: *ad:* adattamento/adaptation; *anim:* animazione/animation; *assoc. prod:* associate producer; *asst:* assistente/assistant; *col:* colore/colour; *co-prod:* co-produzione/co-production; *cost:* costumi/costumes; *des:* designer; *dial:* dialoghi/dialogue; *dir:* director; *dir. prod:* direttore di produzione; *dist:* distribuzione/ distributor; *ed:* editor; *eff. sp:* effetti speciali; *exec. prod:* executive producer; *f:* fotografia; *fps:* fotogrammi al secondo/frames per second; *ft:* piedi/feet; *interv:* intervistati/interviewees; *lg. or.:* lunghezza originale; *m:* metri/metres; *mo:* montaggio; *mus:* musica/music; *narr:* narrazione/narration; *orig. l:* original length; *ph:* cinematography; *prod:* produzione/producer; *prod. assoc:* produttore associato; *prod. asst:* production assistant; *prod. esec:* produttore esecutivo; *prod. mgr:* production manager; *ried:* riedizione; *rl:* rulli/reel(s); *scen:* sceneggiatura/scenario/screenplay; *scg:* scenografia; *sogg:* soggetto; *spec. eff:* special effects; *supv:* supervisione/supervisor; *v.c:* visto di censura.

Presentazione / *Introduction*

Il 2007 segna un'altra tappa fondamentale nella storia delle Giornate. Superato il primo quarto di secolo, inauguriamo il secondo tornando a casa. Gli otto anni trascorsi a Sacile sono stati un bellissimo periodo della nostra storia, a cui ripenseremo sempre con gratitudine e nostalgia. L'eredità che lasciamo è la Sacile School for Film Music, che nasce dalla collaborazione tra le Giornate del Cinema Muto e l'Università di Udine e che perpetuerà e amplierà il lavoro che abbiamo messo a frutto negli anni sacilesi.

Come accade quando si rientra dalle vacanze, ritroveremo con piacere le consuetudini di casa e l'ininterrotto sostegno di Pordenone, anche se, naturalmente, è un posto diverso da quello che conoscevamo, con un teatro nuovo e non ancora familiare. Sono noti i problemi che la nuova struttura aveva incontrato inizialmente, ma l'interno è stato in larga misura rinnovato e confidiamo che diventerà per noi il centro permanente che così a lungo abbiamo atteso. La seconda, piccola sala del Teatro Verdi, il Ridotto, e l'Aula Magna di Cinemazero forniranno ulteriori spazi per le proiezioni, mentre Palazzo Badini ospiterà tutti gli uffici e le zone riservate all'accoglienza.

Il programma del "ritorno" mantiene l'usuale combinazione di scoperte e riscoperte. "L'altra Weimar" getta nuova luce sul cinema muto tedesco, sbaragliando giudizi preconcetti tradizionalmente basati su una manciata di grandi *auteurs* e le loro opere, piuttosto che sulla vasta e feconda produzione popolare degli anni di Weimar.

Una retrospettiva completa dei film muti di René Clair riunisce opere ben note ma presentate insieme, nel loro contesto, nelle migliori copie conservate e i migliori restauri. I film di Clair hanno anche ispirato diverse iniziative musicali. *Paris qui dort* sarà accompagnato dalla recente partitura di Antonio Coppola, che dirigerà l'Octuor de France nell'esecuzione. Grazie alla collaborazione di Ornella Volta, presidente degli Archives de la Fondation Erik Satie di Parigi, *Entr'acte* sarà accompagnato dalle musiche originali del compositore francese eseguite dal duo pianistico Barbara Rizzi e Antonio Nimis, mentre Angela Annese, per l'accompagnamento al pianoforte di *Un Chapeau de paille d'Italie*, utilizza musiche scritte da Nino Rota per la trasposizione teatrale del 1955 di Eugène Labiche e Marc Michel.

Avremo due presentazioni con l'orchestra: *Lulù*, con il nuovo *score* composto e diretto da Paul Lewis e prodotto dalle Giornate con il Bristol Watershed e il BFI, e *Orphans of the Storm* – il clou dell'undicesima e penultima puntata del Griffith Project – con la grande partitura composta dal compianto John Lanchbery ed eseguita per la prima volta in pubblico. A dirigere l'orchestra sarà Timothy Brock. L'inimitabile ensemble Prima Vista Social Club eseguirà un accompagnamento orchestrale improvvisato per l'appena restaurato *Chicago*. Per ricordare il bicentenario della nascita di Garibaldi, presentiamo due dei primi tributi cinematografici, da poco riscoperti; per uno di questi, *I Mille*, Francesca Badalini ha composto una nuova partitura orchestrale. Il programma "A colpi di note" vedrà giovani studenti di Pordenone cimentarsi in un nuovo accompagnamento orchestrale a due classiche commedie hollywoodiane. Dulcis in fundo, Michael Nyman eseguirà al pianoforte l'accompagnamento da lui composto per *À propos de Nice* di Jean Vigo, un suo generoso dono personale alle Giornate, profondamente apprezzato.

Tra le specialità del programma 2007, anche la più completa retrospettiva realizzata finora sulle produzioni francesi dell'animatore e pioniere degli effetti speciali Ladislas Starewitch, di cui vedremo anche alcune delle prime opere realizzate in Russia. Grazie alla generosa collaborazione della nipote dell'artista, abbiamo inoltre la possibilità di presentare una mostra che comprende le marionette originali e alcune fotografie di Starewitch al lavoro.

Con nuove, eccezionali scoperte celebreremo il sessantesimo anniversario del Nederlands Filmmuseum e il cinquantesimo del Mayar Nemzeti Filmarchivum, l'archivio cinematografico ungherese. Da tempo Amsterdam (grazie soprattutto all'opera di Geoffrey Donaldson) sta riscoprendo il lavoro di una talentuosa star degli albori del cinema, Annie Bos. Budapest propone una sorprendente versione, tra i primi dei molti adattamenti, di *A Pál-utcai fiuk* (I ragazzi della via Pal) e l'ultimo film muto ungherese, *Csak egy kislány van a világon* (Solo una ragazza al mondo), interpretato dall'incantevole Marta Eggerth, che a 95 anni ancora insegna e dà concerti.

Fra gli incunaboli di quest'anno, abbiamo il tesoro ritrovato recentemente dalla Lobster Films, un intero programma di film dei paesi biblici che risalgono ai primissimi anni del cinema e sono ancora in ottime condizioni, e la collezione Corrick, che preserva il repertorio di un intrattenitore itinerante australiano dei primi anni del secolo scorso.

Ogni anno presentiamo film di Méliès ritrovati: nel 2007 ne abbiamo ben quattro, rinvenuti nella Filmoteca de Catalunya, dove sono stati amorevolmente restaurati. Sempre alla Filmoteca sono state ritrovate varie comiche italiane considerate perdute. Restaurate in collaborazione da alcuni archivi italiani, figurano anch'esse nel programma.

Di un periodo più tardo è la collezione, eccellente come sempre, dei "Tesori degli archivi americani", che proponiamo in occasione della

pubblicazione del terzo set di DVD della National Film Preservation Foundation, dedicato ai film a sfondo sociale. E ancora, nuovi ritrovamenti con Mabel Normand e un capolavoro britannico finora sconosciuto. Ma forse la scoperta più significativa è *All at Sea* di Alistair Cooke, personalissimo e divertente reportage di un weekend del 1933 sullo yacht con Charles Chaplin e Paulette Goddard. Mai presentato in precedenza e, anzi, ritenuto perduto per gli ultimi tre decenni, il film propone, per un sorprendente quarto d'ora, un Chaplin insolitamente rilassato che si esibisce in una serie di numeri comici improvvisati.

La nostra musa abituale, Diana Serra Cary (Baby Peggy), non potrà essere con noi quest'anno, ma promette di ritornare nel 2008. Nel frattempo, la nostra ospite d'onore sarà Jean Darling, la piccola sex symbol bionda della serie *Our Gang*, che in seguito avrebbe trovato fama a Broadway per la sua interpretazione di "When I Marry Mr. Snow" nella produzione originale di *Carousel*.

Quest'anno la Jonathan Dennis Memorial Lecture sarà tenuta da John Canemaker, animatore oltre che eminente storico dei cartoons. Rick Prelinger proporrà infine una selezione dei film muti presenti nella sua nuova *Field Guide to Sponsored Films*.

Ci sono poi gli abituali eventi collaterali. FilmFair, ospitata quest'anno nel Convento di San Francesco, presenta gli ultimissimi libri di cinema, DVD, articoli per collezionisti e memorabilia, e quotidianamente offre l'occasione di incontri personali con gli autori. Il Collegium, alla nona edizione, promette di attrarre ancora una volta giovani che già lavorano o ambiscono a lavorare nel mondo degli archivi, riunendoli allo scopo di discutere i veloci cambiamenti nelle tecniche e nelle politiche della conservazione cinematografica. Le Pordenone Masterclasses vedr^aanno due giovani pianisti di talento lavorare quotidianamente con i nostri musicisti e, negli ultimi giorni del festival, proporre le loro esibizioni al pubblico. Il "Weimar CineSalon" darà l'opportunità di discutere in modo specialistico sulle scoperte dell'"altra Weimar".

Ancora una volta, dunque, siamo certi che il rischio per gli ospiti sarà di soccombere allo sfinimento piuttosto che alla noia. Sappiamo anche che si uniranno a noi nel rinnovare la nostra gratitudine agli amici della FIAF e degli archivi pubblici e privati sparsi per il mondo, perché solo col loro generoso sostegno si possono realizzare le Giornate del Cinema Muto.

Another milestone. The Giornate begins its second quarter-century with the return to its original home in Pordenone. Our 8 years in Sacile, with the grace and kindness of that historic town, have been a wonderful period in our history, to which we shall always look back with gratitude and nostalgia. We are happy to leave a permanent legacy behind us: the Sacile School of Film Music, a collaboration between the Giornate and the University of Udine, will perpetuate and extend the work which we have brought to fruition in the Sacile years.

But – like coming back from holidays – there will be a new pleasure in rediscovering the familiarity of home and the unceasing support of Pordenone itself. Of course it is a different place from the one we knew, with a new and unfamiliar theatre. The problems the new building initially encountered are well known, but the interior has been largely transformed and we confidently hope will provide us with the permanent centre to which we have so long looked forward. The second, small auditorium of the Teatro Verdi (the Ridotto) and the theatre of Cinemazero provide supplementary screening space, while the Palazzo Badini will house all the offices and hospitality areas. Guests will no longer need to spend a part of the day on buses, with the mixture of hazard and social encounter which they provided in the Sacile era.

The programme remains the same combination of discovery and rediscovery. "The Other Weimar" takes a new look at traditional preconceptions of German silent cinema, which have generally been based on a handful of great auteurs *and their work, rather than on the huge, proliferating popular production of the Weimar years. A complete retrospective of René Clair's silent work brings together long-familiar films, but shown together, in their context, with the best surviving prints and restorations. The Clair films have inspired several musical initiatives.* Paris qui dort *will be accompanied by Antonio Coppola's recent score, with the Octuor de France conducted by the composer.* Entr'acte *will be seen along with the original musical accompaniment by Erik Satie, performed by Barbara Rizzi and Antonio Nimis: preceding the performance, Satie expert Ornella Volta will hold a special Collegium Dialogue on Satie's work with Clair. For* Un Chapeau de paille d'Italie*, Angela Annese's piano accompaniment uses themes of Nino Rota's 1955 comic opera based on the original play by Eugène Labiche and Marc Michel.*

Our other orchestral presentations are Die Büchse der Pandora (Pandora's Box)*, with Paul Lewis conducting his own score – commissioned in partnership by the Giornate, Bristol Watershed, and the BFI; and the late John Lanchbery's great score for* Orphans of the Storm *– the highlight of the 11th and penultimate retrospective in the Griffith Project. This will be its first public performance, conducted by Timothy Brock. The inimitable and incomparable Prima Vista Social Club will perform an improvised orchestral score for the newly restored* Chicago*. To mark the bicentenary of Garibaldi's birth, we are able to show two of the earliest film tributes, newly rediscovered; and Francesca Badalini has composed a new orchestral score for one of these,* I Mille*. For "Striking a New Note", the music students of Pordenone provide orchestral accompaniment to two classic Hollywood comedies. Last but certainly not least in the 2007 musical productions: Michael Nyman will perform his own piano accompaniment to Jean Vigo's* À propos de Nice *– a generous and deeply appreciated personal donation to the Giornate.*

A further major feature of this year's programme is the most complete retrospective to date of the French productions of the classic animation artist and pioneer of special effects Ladislas Starewitch, along with some of his early Russian work. Thanks to the unstinting collaboration of the artist's granddaughter we are also able to present an exhibition that includes original puppets and photographs of Starewitch at work.

We are able to celebrate the 60th anniversary of the Nederlands Filmmuseum and the 50th of the Hungarian National Film Archive with exceptional new discoveries. Amsterdam has for many years (largely through the work of the late Geoffrey Donaldson) been rediscovering the work of a gifted and talented early cinema star, Annie Bos. Budapest shows a stunning early version of the often-adapted A Pál-utcai fiuk (The Paul Street Boys) *and the last Hungarian silent film,* Csak egy kislány van a világon *(Only One Girl in the World), starring the enchanting Marta Eggerth, who at 95 is today still teaching and performing in concert.*

Each year we try to present some new discovery from the incunabula of film. This year we have Lobster Films' latest treasure-trove, an entire programme of films of the Bible Lands, dating from the earliest years of cinema and still in pristine pictorial condition. "The Corrick Collection" preserves the repertory of an Australian travelling showman in the early years of the century. For practically every one of our 25 years we have managed to find a newly rediscovered Méliès film. This year we have no less than four, found in the Filmoteca de Catalunya and lovingly restored there. In addition Catalunya have found a group of hitherto unknown early Italian comedies, which, collaboratively restored by Italian archives, also figure in the programme. From rather later date – out of the incunabula era – is the usual mouth-watering collection of "Treasures" from American film archives, in conjunction with the third DVD set from the National Film Preservation Foundation, this time devoted to American social-issue films. Perhaps the most remarkable rediscovery is Alistair Cooke's All at Sea, *a very personal, humourous record of a weekend's yacht trip with Charles Chaplin and Paulette Goddard in 1933. Never before shown, and indeed believed lost for the past three decades, the film offers an amazing 15 minutes of an unusually relaxed Chaplin performing a series of unrehearsed comedy turns.*

New Mabel Normand discoveries, a hitherto unknown British masterwork ….there is much more. Our regular muse Diana Serra Cary (Baby Peggy) is unable to be with us this year, but promises to be back in 2008. Meanwhile our guest of honour is Jean Darling, the petite blonde sex symbol of late silent Our Gang *pictures, later famous on Broadway for her rendering of "When I Marry Mr. Snow" in the original production of* Carousel*. This year's Jonathan Dennis lecturer is John Canemaker, an animator in his own right as well as an outstanding historian of the genre. Rick Prelinger will present a programme of the silent films featured in his new* Field Guide to Sponsored Films*.*

There are the usual out-of-programme events. The now long-established FilmFair – this year housed in the Convento di San Francesco – presents the latest film books along with DVDs, collectors' items, and memorabilia, and offers daily personal meetings with film authors. The Collegium, now in its 9th edition, promises once again to attract young people working or aiming to work in the archive world, bringing them together with the aim of discussing the accelerating changes in techniques and politics of film conservation. The Pordenone Masterclasses will see two outstanding young pianists working daily with our regular accompanists, and, in the last days of the festival, presenting their own performances. The "Weimar CineSalon" provides an opportunity for specialized discussion of the discoveries of "The Other Weimar".

Once again, then, we are confident that the risk for guests is that they are likely to succumb to exhaustion rather than boredom. We also know that they will join us in reiterating our unceasing gratitude to our friends in FIAF and public and private archives across the world, whose unstinting support alone makes possible the Giornate del Cinema Muto.

Livio Jacob & David Robinson

Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*

Fin dalla loro nascita, avvenuta nel 1982, le Giornate del Cinema Muto hanno prestato una speciale attenzione al tema del restauro e della salvaguardia dei film. Nell'intento di approfondire questa direzione di ricerca, nel 1986 la Provincia di Pordenone ha istituito un premio internazionale che viene assegnato a personalità o istituzioni che si siano distinte per l'opera di recupero e valorizzazione del patrimonio cinematografico muto. Nel 1989 il premio è stato dedicato alla memoria di Jean Mitry, primo presidente onorario delle Giornate.

From its beginnings in 1982, the Giornate del Cinema Muto has been committed to supporting and encouraging the safeguard and restoration of our cinema patrimony. With the aim of encouraging work in this field, in 1986 the Province of Pordenone established an international prize, to be awarded annually to individuals or institutions distinguished for their contribution to the reclamation and appreciation of silent cinema. In 1989 the Award was named in memory of Jean Mitry, the Giornate's first Honorary President.

I vincitori dell'edizione 2007 sono / *This year's recipients are*

JOHN CANEMAKER & MADELINE FITZGERALD MATZ

Vincitori delle edizioni precedenti / *Previous winners*

2006 Roland Cosanday & Laurent Mannoni
2005 Henri Bousquet & Yuri Tsivian
2004 Marguerite Enberg & Tom Gunning
2003 Elaine Burrows & Renée Lichtig
2002 Hiroshi Komatsu & Donata Pesenti Campagnoni
2001 Pearl Bowser & Martin Sopocy
2000 Gian Piero Brunetta & Rachael Low
1999 Gösta Werner & Arte
1998 Tatjana Derevjanko & Ib Monty
1997 John & William Barnes & Lobster Films
1996 Charles Musser & L'Immagine Ritrovata
1995 Robert Gitt & Einar Lauritzen
1994 David Francis & Naum Kleiman
1993 Jonathan Dennis & David Shepard
1992 Aldo Bernardini & Vittorio Martinelli
1991 Richard Koszarski & Nederlands Filmmuseum
1990 Enno Patalas & Jerzy Toeplitz
1989 Eileen Bowser & Maria Adriana Prolo
1988 Raymond Borde & George C. Pratt
1987 Harold Brown & William K. Everson
1986 Kevin Brownlow & David Gill

In ricordo di Jonathan Dennis / *The Jonathan Dennis Memorial Lecture*

Per ricordare Jonathan Dennis (1953-2002), che ha fondato e diretto per anni il New Zealand Film Archive, le Giornate organizzano ogni anno ogni anno una conferenza in suo nome, chiamanando a parlare personalità il cui lavoro contribuisce allo studio e alla valorizzazione del cinema muto. Jonathan Dennis era un archivista esemplare, un paladino della cultura del suo paese, la Nuova Zelanda – con una profonda consapevolezza del ruolo del popolo indigeno dei Maori, e soprattutto era una persona di eccezionali dote umane.

In 2002 the Giornate del Cinema Muto inaugurated this annual lecture in commemoration of Jonathan Dennis (1953-2002), founding director of the New Zealand Film Archive. Jonathan Dennis was an exemplary archivist, a champion of his country's culture – particularly of Maori, the indigenous people of New Zealand – and above all a person of outstanding human qualities.
The lecturers are selected as people who are pre-eminent in some field of work associated with the conservation or appreciation of silent cinema.

THE JONATHAN DENNIS MEMORIAL LECTURE 2007

John Canemaker: "La vita e l'arte di Winsor McCay" / "*Winsor McCay, His Life and Art*"

Siamo onorati di avere quest'anno come relatore John Canemaker, insigne docente di animazione, saggista e cineasta indipendente, premio Oscar nel 2006 per il cortometraggio animato *The Moon and the Son*. Pifferaio Magico dell'animazione classica, egli è l'autore di *Winsor McCay: His Life and Art*, di *Felix: The Twisted Tale of the World's Most Famous Cat* e di svariati sontuosi volumi sugli artisti del Walt Disney Studio, fra cui *Walt Disney's Nine Old Men and the Art of Animation*. Più conosciuto come animatore, ha realizzato film che si distinguono per il loro humour, l'eleganza pittorica e soprattutto la disponibilità a rischiare. In *The Moon and the Son* padre e figlio hanno una conversazione immaginaria sul loro tormentato rapporto. In altri lavori vengono utilizzati disegni infantili per trattare i gravi problemi che i bambini affrontano: cancro, abusi, distruzione nucleare. Tutta l'opera di Canemaker è permeata da un affettuoso omaggio ai grandi maestri dell'animazione classica e del muto. Per le Giornate, le cui radici affondano nella proiezione di film animati ed a trucchi, è un grande piacere presentare il maggior animatore-storico vivente. – RUSSELL MERRITT

We are honored that this year's lecturer is John Canemaker, pre-eminent animation teacher, writer, and independent filmmaker, who won an Academy Award last year for his animated short The Moon and the Son*. He has been the Pied Piper of classic animation, the author of* Winsor McCay: His Life and Art, Felix: The Twisted Tale of the World's Most Famous Cat*, and several sumptuous books on the artists at the Walt Disney Studio, including* Walt Disney's Nine Old Men and the Art of Animation*. Best known as an animator, his own films are famous for their wit, their painterly elegance, and above all for their risk-taking. In* The Moon and the Son *a father and son have an imaginary conversation about their tormented relationship. Other works have used childlike drawings to deal with the serious issues children face: cancer, abuse, nuclear destruction. Throughout, his work is saturated in loving homage to the great masters of silent and classic animation. The Giornate, which has its own roots in the exhibition of animation and trick films, is especially pleased in presenting our foremost living animator-historian. – RUSSELL MERRITT*

Precedenti relatori/*Previous Lecturers:* Neil Brand (2002), Richard Williams (2003), Peter Lord (2004), Donald Richie (2005), Michael Eaton (2006)

Collegium 2007

Alla sua nona edizione il collegium cambia nome semplificando quello originale, Collegium Sacilense, adottato durante il primo anno a Sacile e tratto da uno noto evento ecclesiastico della storia cittadina. Gratificato dall'apprezzamento dei primi anni, il Collegium è ormai conosciuto con questo nome e non rimpiange quell' aria un po' pretenziosa e desueta dell'inizio. Il Collegium è ora riconosciuto da più parti nel mondo e ha ispirato altre iniziative di natura non tradizionale. Anno dopo anno, perseguendo il proprio scopo originale, il Collegium ha alimentato con giovani ed entusiastici contributi la comunità della Giornate, del cinema muto e della conservazione in generale. Molti dei partecipanti sono ora impegnati in importanti progetti d'archivio e di restauro mentre altri proseguono la loro esperienza nell'impegno e nella ricerca universitaria. A ogni edizione il numero delle richieste aumenta, quest'anno ne abbiamo ricevute un numero quattro volte superiore ai posti disponibili. Di conseguenza abbiamo aperto il Collegium a tutti coloro che ne facciano richiesta conservando per i dodici selezionati la prerogativa della borsa di studio.
Come ogni anno un certo numero di dialogues è dedicato a temi particolari che emergono dal programma delle Giornate ma allo stesso tempo la scelta dei partecipanti e dei temi trattati privilegia le problematiche legate alla pratica della conservazione e al mondo degli archivi in un momento storico cruciale segnato da radicali cambiamenti teorici e tecnologici.
Per altri versi lo stile e gli obiettivi del Collegium rimangono immutati: questi primi anni hanno dimostrato la validità dell'approccio adottato. Su tutti, la determinazione a sollecitare l'idea della storia e dell'eredità culturale del cinema nelle nuove generazioni e di infiltrare i nuovi arrivati nella straordinaria (ma inevitabilmente sempre più vecchia) comunità che nell'ultimo quarto di secolo è cresciuta attorno alla Giornate.
La formula del collegium è pensata per trarre vantaggio dalle condizioni uniche offerte dal festival. Un concentrato di occasioni che nell'arco di una settimana includono la vasta rassegna di rari materiali d'archivio e la presenza di molti (forse la maggioranza) fra i più qualificati esperti di cinema al mondo: studiosi, storici, archivisti, collezionisti, critici, accademici e semplici appassionati.
Il collegium, rifiutando lo stile convenzionale del modello summer-school, recupera i fondamentali di un concetto classico di studio in cui la curiosità e la ricerca dello studente sono il motore dell'azione didattica.
Al posto delle lezioni formali, gli incontri quotidiani sono pensati come "dialoghi" nel senso platonico, per cui i collegians siedono in gruppo accanto agli esperti delle diverse discipline. Al di là delle informazioni e dell'istruzione, si intende favorire un approccio diretto e personale fra i collegians e gli habitué delle giornate in modo da innescare ulteriori approfondimenti.
L'esperienza dell'intera settimana si concretizza in una raccolta di saggi su temi emersi o ispirati dalle Giornate. Ogni studente collabora con un proprio elaborato le cui fonti sono il programma del festival e le conversazioni con gli esperti incontrati durante la settimana.
In altre parole, il saggio non potrebbe vedere la luce senza l'esperienza maturata durante le Giornate. I primi sette volumi sono già pubblicate, l'ottavo è in uscita. La qualità dei singoli saggi è inevitabilmente diseguale ma i migliori fra questi si rivelano freschi e aperti a nuove forme di ricerca e evitano lo stile farraginoso di scrittura che spesso sfigura il lavoro degli studenti. I Collegium papers, nella loro forma migliore, sono molto lontani dall'esercizio scolastico e spesso si dimostrano letture rivelatrici e utili.

In its ninth year, the Collegium undergoes a simplification of its name. It was established in the Giornate's first year in Sacile, and took its original name, "Collegium Sacilense" from a historic ecclesiastical event in the history of the town. With the gratifying success of the first years, the name is now accepted as generic, and has lost its initial air of pretentious oddity. The Collegium is now recognized world-wide, and has inspired other initiatives on the same idiosyncratic lines. Year by year, fulfilling its essential original aim, the Collegium contributes youthful and enthusiastic recruits to the Giornate community and the world of silent cinema study and conservation in general. A number of former collegians are currently at work on important archival restoration projects, and others are communicating their experience in academic posts. Year by year the competition for membership becomes fiercer: this year there were four times more applicants than places. In consequence we have opened up the Collegium to all applicants, with the twelve selected candidates designated as "scholarship" collegians. Like last year, a number of the Collegium "Dialogues" will be dedicated to particular features of the programme; but again, in the selection of collegians, participants, and subjects alike, there will be special emphasis on the problems and practice of film conservation and archiving at a crucial historical moment, when both technology and philosophies are in state of violent flux.
In other respects the aim and style of the Collegium remain unchanged: its first years have demonstrated the validity of our approach. Underlying all is the determination to excite a new generation in the idea of cinema history and heritage, and to infiltrate these newcomers

into the very special – but inevitably ageing – community that has evolved around the Giornate during its quarter-century. It is designed to take advantage of the unique conditions of the Giornate – a highly concentrated one-week event; the possibility to see an extensive collection of rare archival films; the presence in one place and at one time of many (perhaps most) of the world's best qualified experts in film history – scholars, historians, archivists, collectors, critics, academics, and just plain enthusiasts. Rejecting the conventional "summer school" style of a formal teaching programme, the Collegium returns to a fundamental, classical concept of study, in which the impetus is the students' curiosity and inquiry. Instead of formal lectures and panels, the daily sessions are designed as "Dialogues", in the Platonic sense, when the collegians sit down with groups of experts in different disciplines. The Dialogues are designed not just to elicit information and instruction, but to allow the collegians to make direct personal and social connection with the Giornate habitués *and to discover them as peers whom they can readily approach, in the course of the week, for supplementary discussion.*
To focus their inquiry, the members of the Collegium collaborate on the production of a collection of papers on themes emerging from or inspired by the experience of the week. Each collegian is required to contribute an essay, and the criterion is that the principal source must be the Giornate programme, or conversation and interviews with the scholars and experts to whom the week facilitates access. It has to be, in short, a work that could not have been produced without the Giornate experience. The first seven collections of the Collegium Papers are already published; the eighth is due. The quality of the individual essays is inevitably uneven, but the best of them reveal a fresh spirit in film history writing, exploring new forms and rejecting the lazy deployment of jargon and unreflecting citation that often disfigures student writing. The Collegium Papers at their best are far more than a student exercise, but fresh, useful, and revealing reading.

Il programma dei dialoghi 2007 è il seguente / *The programme for the 2007 Collegium Dialogues is:*

Domenica/*Sunday* 7	Introduzione a René Clair / *Introducing René Clair* (con/*with* Lenny Borger)
Lunedì/Monday 8	L'altra Weimar / *The Other Weimar* (con/*with* Hans-Michael Bock, Robert Fischer)
Martedì/Tuesday 9	Alla riscoperta dei film promozionali / *Silent Sponsored Films* (con/*with* Rick Prelinger)
Mercoledì/*Wednesday* 10	Il restauro analogico e digitale nell'"epoca dell'accesso" / *Analog and Digtial Film Preservation in the "Age of Access"* (con/*with* James Lindner, Haghefilm)
Giovedì/*Thursday* 11	Conservare in *stati* di necessità: i progetti della Thomson Foundation e della Fiaf / *"Reel" Emergencies: The Thomson Foundation and FIAF Projects* (con/*with* Loubna Regragui, Paolo Cherchi Usai)
Venerdì/*Friday* 12	La storia segreta dello spettacolo cinematografico itinerante: "i film dei paesi biblici" e la collezione Corrick *The Forgotten History of Itinerant Exhibition: "Bible Lands" and the Corrick Collection* (con/*with* Leslie Anne Lewis)
Sabato/*Saturday* 13	Uno sguardo sulle Giornate: Incontro aperto sul programma 2007 / *The Giornate in Retrospect: Discussion of Selected Aspects of the 2007 Programme* (con/*with* David Robinson, Livio Jacob, Paolo Cherchi Usai)

I DIALOGHI HANNO LUOGO OGNI GIORNO DALLA DOMENICA AL SABATO, ALLE ORE 13:00, PRESSO IL RIDOTTO DEL VERDI. TUTTI GLI OSPITI DEL FESTIVAL VI POSSONO PARTECIPARE. / *THE DIALOGUES WILL BE HELD DAILY AT 13:00, FROM SUNDAY TO SATURDAY, AND ARE OPEN TO ALL FESTIVAL GUESTS. ALL SESSIONS WILL TAKE PLACE IN THE TEATRO RIDOTTO, THE SMALL AUDITORIUM OF THE TEATRO VERDI.*

The 2007 Pordenone Masterclasses

Le Masterclasses di Pordenone iniziano a Sacile nel 2003 con la Scuola di Musica e Immagini, una delle iniziative attuate dalle Giornate per elevare gli standard e lo status della musica e dei musicisti per il cinema muto, mantenendo così fede alla reputazione secondo cui durante il festival vengono proposti i migliori accompagnamenti per film muti al mondo. Nello specifico, l'intenzione della scuola era quellla di condividere le esperienze e le tecniche dei pianisti ufficiali delle Giornate con giovani interessati all'arte dell'improvvisazione musicale per il cinema muto. Scopo particolare era poi la promozione di tale arte in Italia. I primi anni della scuola sono stati un grande successo. Le lezioni quotidiane erano considerate il miglior spettacolo in calendario e i giovani musicisti che vi hanno preso parte sono tutti attivi e affermati nel campo della musica per il cinema. Alcuni, come Maud Nelissen, John Davis o Mauro Colombis sono ormai delle stelle in questo settore e hanno partecipato a successive edizioni del festival con originali contributi musicali.
L'esperienza maturata nel frattempo e il ritorno del festival a Pordenone ci ha indotti a rivedere l'impostazione data alla scuola e a cambiarne il nome in "Pordenone Masterclasses". D'ora in poi verrannno annualmente invitati due soli aspiranti accompagnatori di film muti: durante lo svolgimento del festival seguiranno le lezioni tenute a turno dai nostri pianisti e alla fine si esibiranno almeno una volta davanti al pubblico del Verdi.
Ci fa particolarmente piacere che il Comune di Sacile, in collaborazione con l'Università di Udine, abbia voluto continuare ad indagare i rapporti fra immagine e suono istituendo la Sacile School for Film Music. Siamo orgogliosi che quest'iniziativa riprenda, ampliandolo, il nostro pionieristico lavoro e sia nel contempo l'eredità che noi lasciamo alla città che per otto anni ci ha accolti con tanta ospitalità.
Donazione Otto Plaschkes I costi del soggiorno a Pordenone dei due candidati prescelti per le Masterclasses saranno sostenuti con la donazione Otto Plaschkes. Quando, nel 2005, questo creativo produttore del cinema britannico di origine austriaca, morì, un gruppo di amici costituì un fondo da versare alle Giornate in suo ricordo. Visto che la passione più grande di Otto era la musica e che egli era rimasto affascinato dall'attività svolta dal festival in campo musicale, la donazione Otto Plaschkes è stata riservata alle Masterclasses: anno dopo anno, contribuirà a sostenere le spese di alloggio e istruzione dei candidati prescelti. Tutto ciò è stato reso possibile dalla vedova di Otto, Louise Stein, cui va la gratitudine delle Giornate.
I musicisti invitati a prendere parte alle Masterclasses del 2007 sono Nakia Masumura (USA) e Roman Zavada (Canada).

The Masterclasses were inaugurated as the School of Music and Image in 2003, as part of the Giornate's continuing aim of raising the standards and status of film music and film musicians, and maintaining our reputation for providing the best silent film music in the world. Specifically, the intention of the school was to share the experience and techniques of our resident musicians with new, young aspirants in the art of film improvisation. A special aim was to help develop a tradition of improvisational film accompaniment in Italy. The first years of the school have proved triumphant. The daily masterclasses are reckoned the best show in town; and the young musicians who have taken part all remain active and successful in film music. Some, like Maud Nelissen, John Davis, and Mauro Colombis, are established stars in the field and have returned to subsequent festivals with original musical contributions. With experience, and also the move back to Pordenone, we have been able to reconsider the plan of the school, and change its name to "The Pordenone Masterclasses". The plan is now each year to invite only two aspirants, who will work throughout the week of the Giornate in masterclasses conducted in turn by all our musicians. Each will give at least one public performance with a film in the Giornate programme towards the end of the festival week. We are particularly delighted that our first work in exploring the links between image and sound will now be perpetuated and extended in Sacile. The Comune, in collaboration with the University of Udine, has established the Sacile School for Film Music. We are proud to feel that to some extent this initiative continues, extends and commemorates the Giornate's pioneer work in the field, enabling us to offer this legacy to the city which for 8 years proved so hospitable to us.
The Otto Plaschkes Gift *The candidates selected for the Masterclasses will be maintained in Pordenone by the Otto Plaschkes Gift. When the Austrian-born Otto Plaschkes, one of Britain's most imaginative film producers, died in 2005, a group of his friends contributed to a fund to be donated to the Giornate in his memory. Since Otto's consuming passion was music, and since he had been particularly fascinated by the musical work at the Giornate, it was decided to dedicate the Otto Plaschkes Gift to the Masterclasses; and year by year it will support the residence of the successful aspirants. We are especially grateful to his widow Louise Stein for making this possible.*
The musicians invited to take part in the 2007 Masterclasses are Nakia Masumura (USA) and Roman Zavada (Canada).

NEIL BRAND, DAVID ROBINSON

Le Masterclasses si terranno ogni giorno da lunedì a venerdì, alle ore 11, a Palazzo Montereale Mantica. L'accesso è libero per tutti gli accreditati.
The Masterclasses will be held daily from Monday to Friday, at 11 a.m. in the Palazzo Montereale Mantica, Pordenone, and are open to all guests.

Eventi speciali / *Special Events*

ALL AT SEA (Alistair Cooke, US 1933)
Regia/dir., prod., scen., f./ph., mont./ed., didascalie/titles: Alistair Cooke; consulenza tecnica/*technical advice:* Charles Chaplin; *cast:* Charles Chaplin, Paulette Goddard, Alistair Cooke; DVD, 15' (trascritto da 16mm a */transferred from 16mm at 16 fps*); *fonte copia/source:* The Alistair Cooke Estate.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Una delle scoperte più entusiasmanti che le Giornate abbiano mai avuto il privilegio di presentare è questa prima mondiale di un documentario-commedia di 74 anni fa, girato dal futuro grande giornalista Alistair Cooke, che offre immagini finora sconosciute di un Chaplin mai così intimo e rilassato.
Nell'estate del 1933, il ventiquattrenne Cooke, negli USA con una borsa di studio per Yale, arrivò in California con l'incarico di intervistare alcune star per *The Observer*. Come giunse, con una certa trepidazione, allo studio di Chaplin, quest'ultimo prese subito in simpatia l'affascinante, brillante giovane inglese la cui altezza lo faceva sentire un nano. Cooke fu così invitato ad unirsi a Chaplin e alla sua relativamente nuova compagna, Paulette Goddard, per un weekend all'isola di Catalina sullo yacht da poco acquistato da Chaplin, *Panacea*. Cooke portò con sé la sua macchina da presa a 16mm, e Chaplin si esibì per lui senza inibizioni, persino aiutandolo dal punto di vista tecnico: "Con i pollici tesi uniti e i palmi delle mani in parallelo Chaplin fissava per me l'inquadratura e poi indietreggiava, per mimare una gamma di personaggi che prendeva dall'unico quotidiano che ci eravamo portati a bordo, dall'attrice Jean Harlow al principe di Galles." Inoltre imita (usando a mo' di parrucca la scopa che serviva a lavare il ponte) Janet Gaynor e la Garbo. In modo anche più sorprendente, con indosso solo i calzoncini da bagno – e quindi senza facili trucchetti come la famosa mano nel panciotto – fa una lunga imitazione di Napoleone. Ciò è particolarmente affascinante, dato che allora Chaplin si stava proprio imbarcando nel progetto di un film sul mitico ritorno di Napoleone da Sant'Elena; l'anno seguente, poi, Cooke doveva essere di nuovo convocato in California per lavorare con lui al copione, destinato a non esser mai utilizzato. A quel tempo Chaplin stava lavorando anche a *Modern Time*s, e probabilmente fu Cooke (che aveva beneficiato di una borsa di studio del Commonwealth Fund) a suggerire il titolo di lavorazione *Commonwealth*.
Nessun'altra pellicola informale di Chaplin lo mostra così totalmente rilassato: Cooke ebbe l'impressione che "quando Chaplin prendeva qualcuno in simpatia si apriva totalmente, dall'inizio, ed era spontaneo, generoso, loquace, confidenziale, come se riprendesse il discorso interrotto con un fratello preferito, a lungo considerato perduto". Paulette Goddard, allora una sconosciuta di 23 anni che aveva al suo attivo solo una dozzina di comparsate, per lo più non menzionate nei titoli, è completamente spontanea e affascinante. Il calore tra i due uomini è evidente; purtroppo in seguito si sarebbe raffreddato. Chaplin accettò con entusiasmo di fare da testimone al matrimonio di Cooke ma, visto che i suoceri non avevano invitato anche Paulette, se ne stette semplicemente alla larga, lasciando lo sposo imbarazzato a trovarsi un sostituto sul momento.
Forse per via della consulenza di Chaplin sulle inquadrature, il film non ha l'aspetto casuale di una pellicola casalinga: le immagini della barca e dei paesaggi marini (e persino uno squalo importuno) sono invariabilmente composte con eleganza, e il montaggio è scorrevole, con occasionali didascalie umoristiche. Il film, evidentemente proiettato di rado, è in condizioni pressoché ottime.
Nella sua biografia di Cooke del 1999 Nick Clarke ha scritto, "Questo materiale unico – con dispiacere di Cooke – andò perduto dopo che un estratto era stato utilizzato nella realizzazione della serie televisiva *America*." Clarke e Cooke per fortuna si sbagliavano: *All at Sea* è riapparso dopo la morte di Cooke nel vasto archivio del suo appartamento newyorkese e, trasferito su DVD, è ora presentato in pubblico per la prima volta in assoluto, grazie alla grande cortesia della figlia di Cooke, Susan, e di Colin Webb, che cura la pubblicazione delle sue opere postume. – David Robinson (citazioni da *Six Men* di Alistair Cooke, 1977)

Alistair Cooke (1908-2004), nato in un modesta famiglia metodista di Salford, nel Nord industriale dell'Inghilterra, era stato battezzato con il nome di Alfred (adottò ufficialmente il nome Alistair a 22 anni). La sua prima esperienza di cinema fu *Tillie's Punctured Romance* (1914), che rafforzò sua madre nell'opinione che i film erano volgari, ma deliziò il seienne Alfred: fu la prima volta in cui vide Charlie Chaplin. La sua innata vivacità intellettuale lo portò dalla Scuola Media di Blackpool al Jesus College di Cambridge (dove fu redattore del *Granta* e rifiutò a James Mason l'ingresso nella sua compagnia teatrale, i Mummers); poi arrivò a Yale e a Harvard, con una borsa di studio del Commonwealth. Avendo iniziato presto come giornalista, nel 1934 divenne il critico cinematografico della BBC. Dal 1935 al 1937 scrisse anche recensioni per *Sight and Sound*. Tra i grandi commentatori sociali e politici del XX secolo, dal 1936 ebbe una trasmissione settimanale, *London Letter for NBC*, e nel marzo del 1946 iniziò, per la BBC, quella che sarebbe diventata *Letter from America*. La serie, a cadenza settimanale, sarebbe andata in onda per 58 anni e 2869 puntate. La copertura data da Cooke all'abdicazione di re Edoardo VIII e all'assassinio di Robert Kennedy rimangono leggende del giornalismo; il suo libro postumo *The American Home Front: 1941-1942*, basato sui tanti appunti buttati giù durante un viaggio intrapreso attraverso il paese per realizzare i

servizi per la BBC, resta un documento unico sull'America nelle prime fasi della guerra. Come conduttore di *Omnibus*, per la CBS, e di *Masterpiece Theatre*, per la PBS, oltre che come protagonista della storica serie *America*, del 1972, Cooke divenne una faccia familiare per i telespettatori americani. Quando Kate Guyonvarch, a nome famiglia Chaplin, chiese al novantdaduenne Cooke di indicare se stesso in una foto di *All at Sea,* lui rispose, col suo modo irresistibile, che la sua segretaria era stata la prima a dire "Chiunque veda questa foto in America, chiederebbe 'Chi è quello con Alistair Cooke?' ", iniziando una cookiana disquisizione sulla labile memoria del pubblico: "Nell'ultimo anno o due nessuno ormai mi riconosce più da nessuna parte. E mi tocca stare a compitare mio nome per telefono a gente di ogni tipo che non ha la minima idea di chi io sia, né di chi sia Charlot." Morì il 30 marzo 2004, solo quattro settimane dopo aver annunciato che chiudeva con *Letter from America.* – DAVID ROBINSON

One of the most exciting discoveries the Giornate has ever been privileged to present is this world premiere of a 74-year-old comedy-documentary by the future great journalist Alistair Cooke, offering hitherto unknown impressions of Chaplin at his most intimate and relaxed.
In the summer of 1933, the 24-year-old Cooke, in the USA on a Yale fellowship, arrived in California with a commission to do some star interviews for The Observer. *He arrived at the Chaplin studio with some trepidation, but Chaplin took an instant liking to this charming, witty young Englishman whose height dwarfed him. He was invited to join Chaplin and his comparatively new companion Paulette Goddard for a weekend trip to Catalina Island on Chaplin's recently acquired yacht* Panacea.
Cooke brought along his 16mm camera, and Chaplin performed for him without inhibition, and even helped out technically: "With his extended thumbs touching and his palms at the parallel Chaplin would fix the frame for me and retreat to mime a range of characters he picked up from the only newspaper we had brought aboard, from the actress Jean Harlow to the Prince of Wales." In addition he mimics (with a deck-mop serving as wig) Janet Gaynor and Garbo. More astonishingly, wearing only swimming trunks – so that there are no easy tricks like the famous hand in the waistcoat breast – he does a lengthy impression of Napoleon. This is particularly fascinating, since Chaplin was then just embarking on a project for a film about Napoleon's mythical return from St. Helena; and the following year Cooke was to be summoned back to California to work with him on the script, destined never to be used. At this time Chaplin was also working on Modern Times, *and Cooke (who had benefited from a Commonwealth Fund Fellowship) probably suggested the working title of* Commonwealth.
No other known informal film of Chaplin shows him so completely relaxed: Cooke had the impression that "when Chaplin took to anyone he was wide open from the start, spontaneous, generous, gabby, confidential, as if taking up again where he had left off with a favourite long-lost brother". Paulette Goddard, just 23 and an unknown who had so far made only a dozen walk-on appearances, mostly uncredited, is completely natural and charming. The warmth between the two men is evident. Sadly it was later to cool. Chaplin enthusiastically agreed to be best man at Cooke's wedding, but when Cooke's parents-in-law failed to invite Paulette as well, Chaplin simply stayed away, leaving the embarrassed groom to find a substitute on the spot.
Perhaps because of Chaplin's advice on framing, the film does not have the accidental look of a home movie: the images of the boat and the seascapes (and even an intrusive shark) are invariably elegantly composed, and the film is smoothly edited, with occasional humorous intertitles. Evidently rarely projected, the film is in near-pristine pictorial state.
In his 1999 biography of Cooke, Nick Clarke wrote, "This unique footage – to Cooke's distress – was lost after an extract had been used in the making of the America *television series." Clarke and Cooke were fortunately mistaken:* All at Sea *resurfaced after Cooke's death in the vast archive stored in his New York apartment; and, transferred to DVD, is now publicly seen for the first time ever, through the great courtesy of Cooke's daughter Susan and his literary executor Colin Webb. – DAVID ROBINSON (quotations from Alistair Cooke's* Six Men, *1977)*

Alistair Cooke *(1908-2004) was born to a modest Methodist family in Salford, in the industrial North of England, and christened Alfred (the name Alistair was officially adopted when he was 22). His first experience of cinema was* Tillie's Punctured Romance *(1914) which confirmed his mother's opinion that pictures were vulgar, but delighted the 6-year-old Alfred: this was his first sight of Charlie Chaplin. His innate intellectual brilliance took him from Blackpool Secondary School to Jesus College Cambridge (where he edited* The Granta *and rejected James Mason from his dramatic society, the Mummers); and thereafter to Yale and Harvard, on a Commonwealth Fellowship. He made an early start in journalism and in 1934 became the BBC's film critic. From 1935 to 1937 he also wrote film reviews for* Sight and Sound.
One of the great social and political commentators of the 20th century, from 1936 he broadcast a weekly London Letter *for NBC, and in March 1946 began what became* Letter from America *for the BBC. The weekly series was to run for 58 years and 2869 instalments. Elsewhere, Cooke's coverage of the abdication of King Edward VIII and the assassination of Robert Kennedy are journalistic legends; and his posthumously published book* The American Home Front: 1941-1942, *based on the extensive notes he made during a cross-country journey to record reports for the BBC, remains a unique document of America in the early stages of the war. As host of CBS's* Omnibus *and PBS's* Masterpiece Theatre, *and as protagonist of the landmark 1972 series* America, *he became a familiar face to American television viewers. When Kate Guyonvarch, representing the Chaplin family, asked the 92-year-old Cooke if he could identify himself in a still from* All at Sea, *he responded endearingly that "my secretary was only the first to say – Show that picture to anyone in America, and they'd ask 'Who is the guy with Alistair Cooke?' " – going on to a Cookian disquisition on the public's fickle memory: "during the last year or two, I'm unrecognized everywhere – and I now spell my name out painfully on the telephone to all sorts of people – who don't know me from Adam – or Charlot!" He died on 30 March 2004, just four weeks after announcing his retirement from* Letter from America. *– DAVID ROBINSON*

Alla presenza di */In the Presence of* Jean Darling

Da "Our Gang" a Carousel... *alla magia*

"Our Gang", fenomeno tutto americano, la più lunga serie nella storia del cinema, arrivò a 221 film. Nata nello stesso anno della serie, che era già un'istituzione quando arrivò lei, Jean Darling vi apparve in circa 35 pellicole.

La madre di Jean, Dorothy Hamilton, un'attrice del muto, spinse la figlioletta di tre anni a fare un provino per Hal Roach. Quando il regista Robert McGowan la riprese perché stava piangendo, Jean gli disse che aveva "delle belle fossette" – ed ebbe la parte. Visto che continuò a piangere per tutti i suoi primi tre film, fu cacciata, ma poi richiamata grazie alla grande quantità di lettere dei fan.

Con Hal Roach lavoravano all'epoca anche Laurel e Hardy, e spesso Jean sgusciava sul loro set a guardarli. Oliver Hardy le insegnò più cose sulla commedia di chiunque altro. Jean si fece particolarmente amici Stan Laurel, Charley Chase (apparve anche in uno o due dei suoi corti) e Jean Harlow (dice che Hal Roach avesse preso da lei l'idea di decolorarle i capelli). Jean racconta anche di incontri con Roscoe Arbuckle, Marion Davies, la Garbo e Clark Gable.

Seguirono ruoli in *Jane Eyre*, *Babes in Toyland* (entrambi del 1934) e *The Bride of Frankenstein* (1935), ma, come Baby Peggy (e a differenza di molte altre star bambine), Jean ottenne un successo più tardo lontano dal cinema – nel vaudeville, alla radio, a teatro e in televisione. Tra i momenti più alti della sua carriera sul palcoscenico ci fu un ruolo importante nella produzione originale di *Carousel*, di Rodgers e Hammerstein, a Broadway. La sua autobiografia *A Peek at the Past* è stata pubblicata nel 1995, con un'edizione rivista nel 2003.

Cercare di mettere insieme un programma rappresentativo delle pellicole di Jean è difficile. "Our Gang" era una scorta sempre mutevole di bambini, i cui ruoli variavano da film a film. Spesso i ruoli migliori di Jean capitavano nelle commedie più deboli e viceversa. In quel delicato periodo in cui i film muti cedettero il posto al parlato, e la distribuzione di Hal Roach passò dalla Pathé alla M-G-M, ci sono anche vittime sfortunate nella sua filmografia. *Noisy Noises* dipendeva da una colonna sonora con musica ed effetti registrata su disco, che è andata perduta. *The Old Wallop* potrebbe esistere solo a 9,5mm. E non risulta che si siano conservati affatto quelli che sembrano essere alcuni tra i migliori film di Jean: *Yale vs. Harvard*, *Growing Pains* e *Edison, Marconi & Co.* avevano avuto tutti recensioni straordinarie – forse le Giornate potranno disseppellire in futuro questi e altri titoli perduti.

Nel frattempo, Pordenone è lieta di accogliere al festival di quest'anno la beniamina originale di *Our Gang*. – DAVID WYATT

From "Our Gang" to Carousel *– and Magic*

"Our Gang" was an American phenomenon. The longest-running series in film history, it ran to 221 films. Born the same year as the series, Jean Darling appeared in some 35 of them. "Our Gang" was already an institution by the time she joined.

Jean's mother, Dorothy Hamilton, was an actress in silent pictures, and pushed her 3-year-old daughter into a casting session for Hal Roach. When director Robert McGowan picked her up because she was crying, Jean told him he had "lovely dimples" – and got the part. Continuing to cry through her first 3 films she was fired, but hired again thanks to a huge burst of fan mail.

Contemporaries at Hal Roach were Laurel and Hardy, and she would often sneak onto their set to watch. Oliver Hardy taught her more about comedy than anyone else. She was particular friends with Stan Laurel, Charley Chase (she appeared in one or two of his starring shorts), and Jean Harlow (she says Hal Roach got the idea for her bleached hair style from her). She also has stories of encounters with Roscoe Arbuckle, Marion Davies, Garbo, and Clark Gable.

Feature roles followed in Jane Eyre *and* Babes in Toyland *(both 1934), and* The Bride of Frankenstein *(1935), but like Baby Peggy (and unlike many other child stars) she found later success away from movies – in vaudeville, radio, theatre, and television. A highlight of her stage career was a major role in the original production of Rodgers and Hammerstein's* Carousel *on Broadway. Her autobiography* A Peek at the Past *was published in 1995, with a revised edition in 2003.*

Trying to assemble a representative programme of Jean's films is difficult. "Our Gang" was an ever-changing stock company of children whose roles varied from film to film. Jean's best roles often landed in the weakest comedies, and vice versa. Spanning that awkward period when silents gave way to talkies, and Hal Roach's distribution moved from Pathé to M-G-M, there are also some unfortunate casualties in her filmography. Noisy Noises *relied on a music-and-effects soundtrack recorded on disc, which has been lost.* The Old Wallop *may only exist on 9.5mm. And what sound like some of Jean's best films are not known to survive at all.* Yale vs. Harvard, Growing Pains, *and* Edison, Marconi & Co. *all got tremendous reviews – perhaps the Giornate can unearth these and other lost titles in the future.*

Meanwhile, Pordenone is delighted to welcome Our Gang*'s original little darling to this year's festival. – DAVID WYATT*

BABY BROTHER (Hal Roach Productions/Pathé, US 1927)
Regia/dir: Anthony Mack, Charles Oelze; *prod:* Hal Roach; *f./ph:* Art Lloyd; *cast:* "Our Gang" – Joe Cobb, Jackie Condon, Allen "Farina" Hoskins, Scooter Lowry, Jean Darling, Jay R. Smith, Mildred Kornman, Jannie Hoskins, Bobby "Wheezer" Hutchins; Anita Garvin, Silas D. Wilcox, Ben Hall, Symona Boniface, Lyle Tayo; 35mm, 1800 ft., 24' (20 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.

"La storia di un bambino che aveva tutto quel che voleva, tranne un fratellino e una doppietta." Farina trova un bambino – in prestito – e la Gang dà una mano con un sistema tipo catena di montaggio per accudire il piccolo.

Robert McGowan fu il primo e il miglior regista di *Our Gang*, ma suo nipote, con lo pseudonimo di Anthony Mack, prese spesso in mano le redini nei tardi anni '20. Charley Oelze, creatore di tutti i congegni

tecnici della Gang, si era nel frattempo meritato il nome nei titoli come co-regista. Oliver Hardy, nei panni dell'innamorato della bambinaia Anita Garvin (la prima commedia di Laurel e Hardy doveva ancora uscire), e il nuovo arrivato "Wheezer" Hutchins (nei panni di un bambino più ribelle che mai) rubano la scena a più non posso. – DAVID WYATT

"The story of a little boy who had everything he wanted – except a baby brother and a shotgun." Farina provides a baby – on loan – and the Gang helps with an assembly-line baby-minding system.

Robert McGowan was Our Gang's *original and best director, but his nephew – pseudonym Anthony Mack – often took over the reins in the later 1920s. Charley Oelze, who designed all the Gang's technical gadgetry, had by now justified a co-director credit. Oliver Hardy, as nursemaid Anita Garvin's boyfriend (the first Laurel and Hardy comedy was still to be released), and newcomer "Wheezer" Hutchins (as the most rebellious of babies) can both be seen, scene-stealing like mad. – DAVID WYATT*

THE OL' GRAY HOSS (Hal Roach Productions/M-G-M, US 1928)

Regia/dir: Anthony Mack; *supvr., sogg./story:* Robert F. McGowan; *prod:* Hal Roach; *f./ph:* Art Lloyd; *cast:* "Our Gang" – Joe Cobb, Allen "Farina" Hoskins, Bobby "Wheezer" Hutchins, Mary Ann Jackson, Jean Darling, Harry Spear, Pete the Dog; Richard Cummings, Charles Bachman, Charley Young, Mary Gordon, Ellinor Van Der Veer; 35mm, 1800 ft., 20' (24 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC.

Didascalie flash in inglese / *English flash intertitles*.

Cummings, capo vigile del fuoco in pensione, sbarca il lunario come vetturino di un taxi a cavalli. Quando sembra che stia per perdere il lavoro per via di un rivale motorizzato, la Gang corre in suo aiuto. Dopo l'apice di un inseguimento ad alta velocità, però, i ragazzi scoprono che non serviva che si preoccupassero dei debiti del vecchio. – DAVID WYATT

Retired fire chief Cummings runs a horse-drawn taxi to make ends meet. When he looks like losing his business to a rival motor taxi, the Gang rushes to the rescue. But after a high-speed climactic chase the kids discover they needn't have worried about the old man's debts. – DAVID WYATT

WIGGLE YOUR EARS (Hal Roach Productions/M-G-M, US 1929)

Regia/dir: Robert F. McGowan; *prod:* Hal Roach; *f./ph:* Art Lloyd; *cast:* "Our Gang" – Jean Darling, Harry Spear, Mary Ann Jackson, Joe Cobb, Bobby "Wheezer" Hutchins, Allen "Farina" Hoskins, Pete the Dog; 35mm (copia lacunosa senza parte iniziale e finale e con un taglio nel mezzo / *print missing beginning and end, with a cut in the middle),* 1579 ft., 17'30" (24 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Un episodio di "Our Gang" insolito, persino bizzarro: la storia di un ragazzo che riesce a muovere le orecchie e di due fanciulle che si contendono i suoi favori. Nonostante la sua solida lealtà, Mary Ann Jackson si trova a perdere lo spasimante (Harry Spear), vinto dalle delizie civettuole di Jean, vamp di sei anni. L'amore, però (aiutato da Farina che tira un po' di fili), trova il modo di trionfare.

Forse è il miglior episodio di "Our Gang" con Jean Darling. Proseguendo una serie di esperimenti per tutta l'epoca del muto, l'anno prima *The Spanking Age* era stato girato interamente dalla prospettiva di un bambino, con gli adulti che si vedevano solo dalla vita in giù. Cinque cortometraggi dopo, *Wiggle Your Ears* venne girato interamente in primo piano, forse per suggerire un aspetto più "adulto" del minuscolo cast. O, forse, il regista Robert McGowan aveva appena visto *La passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer. – DAVID WYATT

An off-beat, even bizarre "Our Gang" entry – the story of a boy who can wiggle his ears, and two girls who compete for his attentions. Despite Mary Ann Jackson's unerring loyalty, she loses her beau (Harry Spear) to the flirtatious delights of 6-year-old vamp Jean. But love (aided by Farina pulling a few strings) finds a way.

Perhaps Jean Darling's best "Our Gang". Continuing to experiment throughout the silent era, the previous year's The Spanking Age *had been filmed entirely from a child's perspective – adults seen only from the waist down. Five shorts later,* Wiggle Your Ears *was shot entirely in close-up – perhaps to convey a more "adult" look to the diminutive cast. Or perhaps director Robert McGowan had just seen Dreyer's* The Passion of Joan of Arc. – *DAVID WYATT*

BOXING GLOVES (Hal Roach Productions/M-G-M, US 1929)

Regia/dir: Anthony Mack; *sogg./story:* Hal Roach, Robert F. McGowan; *f./ph:* Art Lloyd, F.E. Hershey; *cast:* "Our Gang" – Joe Cobb, Jean Darling, Norman Chaney, Allen "Farina" Hoskins, Jackie Cooper, Harry Spear, Mary Ann Jackson, Bobby "Wheezer" Hutchins, Donnie Smith, Bobby Mallon, Andy Shuford, Billy Schuler, Johnny Aber, Pete the Dog; Charlie Hall; 35mm, incompleto/*incomplete*, 480 ft., 5'30" (24 fps), sonoro/*sound*; *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Si tratta solo del terzo corto "interamente parlato" della Gang. Benché non sia completo, questo primo rullo rivela nondimeno l'abilità della Gang di far fronte al nuovo mezzo sonoro. Joe Cobb e Norman "Chubby" Chaney (che presto avrebbe rimpiazzato Joe – il triste destino di tutte le star della Gang: crescere!) rivaleggiano per l'affetto di Jean. L'effervescente disfatta porterà, nel Rullo Due, ad un'accanita battaglia. – DAVID WYATT

Only the Gang's third "all-talking" short. Though not complete, this first reel at least reveals the Gang's ability in coping with the new medium of sound. Joe Cobb and Norman "Chubby" Chaney (soon to be Joe's replacement – the sad fate of all Gang stars: growing up!) vie for Jean's affections. The soda-pop débâcle will lead to an all-out battle by Reel Two. – DAVID WYATT

Eventi musicali / *Musical Events*

SERATA INAUGURALE / *OPENING EVENT*

ORPHANS OF THE STORM (Le due orfanelle) (D.W. Griffith, Inc., US 1921)
Regia/dir: D.W. Griffith; *scen:* Marquis de Trolignac [D.W. Griffith], *dalla pièce/based on the play* Les Deux orphelines/The Two Orphans, *di/by* Adolphe Philippe d'Ennery & Eugène Cormon; *f./ph:* Henrik Sartov, Paul Allen, G.W. Bitzer; *scg./des:* Charles M. Kirk, Edward Scholl; *mont./ed:* James Smith, Rose Smith; *cast:* Lillian Gish (Henriette Girard), Dorothy Gish (Louise Girard), Joseph Schildkraut (Chevalier de Vaudray), Frank Losee (Count de Linières), Morgan Wallace (Marquis de Praille), Lucille La Verne (Mother Frochard), Sheldon Lewis (Jacques Frochard), Frank Puglia (Pierre Frochard), Creighton Hale (Picard), Monte Blue (Danton); 35mm, 11,228 ft. (esclusi cartelli inziali di Photoplay credits/*not including introductory Photoplay titles*), 154' (incluse "overtures" all'inizio di ciascuna parte/*including "overtures" at the start of each part)* [+ intervallo/*intermission*] (20 fps; *one sequence at* 18 fps), col. (imbibizione originale riprodotta su pellicola a colori/*printed on colour stock, reproducing original tinting*); *fonte copia/print source:* Photoplay Productions, London. Copia a colori stampata nel 2007 per Photoplay da Cinema Arts, Inc, a partire da un negativo del 1987 della Killiam Shows. / *Tinted print made for Photoplay in 2007 by Cinema Arts, Inc., from a negative made in 1987 by Killiam Shows.*
Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Partitura/*Score*: John Lanchbery (2001)
Esegue / *Performed by*: Orchestra Sinfonica del Friuli Venezia Giulia diretta da/*conducted by* Timothy Brock.

A "Live Cinema" presentation produced by Patrick Stanbury and Kevin Brownlow, performed by arrangement with Photoplay Productions.

Si veda la scheda del film nella sezione "Griffith", prog. 2. / *For full credits and programme notes, see the main entry for this film in "The Griffith Project" section of this catalogue, prog. 2.*

L'idea di aggiungere *Orphans of the Storm* al nostro repertorio di Live Cinema risale addirittura al 1999, anno di nascita della stessa Photoplay Productions. All'epoca ci era stato commissionato un documentario su Griffith, la cui lavorazione doveva procedere di pari passo col restauro di un altro dei suoi lungometraggi. Dopo la preparazione di *Intolerance* e *Broken Blossoms*, il candidato più logico era parso *The Birth of a Nation* ma, in ragione di tutte le controversie riguardanti il film, il primo della lista divenne *Orphans*. Poi Channel Four decise di buttarsi a capo chino nella mischia e optò per *The Birth*, ma il sogno di *Orphans* rimase (avevamo già investito del nostro in un master video, perciò dovevamo farlo!).

Lavorare su *Birth* ci procurò molte soddisfazioni, ma la più preziosa di tutte fu l'opportunità di instaurare un rapporto di amicizia con John Lanchbery. All'epoca John era probabilmente il più importante direttore/arrangiatore di musica per balletto del mondo e aveva già composto molta musica da film. Ma, dettaglio ancora più importante, era un devoto ammiratore del cinema muto, nonché un ex collega di David Gill, ai tempi in cui David esercitava la professione di ballerino. 'Jack' Lanchbery si rivelò la scelta ideale per arrangiare e adattare la partitura originale di Breil per *Birth*, e tutti coloro che hanno ascoltato la sua esecuzione durante le Giornate del 1997 sanno di quale eccitante ed intensa esperienza musicale si è trattato. Al successo di *Birth* seguì un altro score originale, da lui composto per un film assai meno problematico: *The Iron Horse*. E nel 1998 abbiamo avuto il privilegio di ascoltare Jack dirigere la sua partitura, il cui trascinante crescendo finale ha scatenato l'entusiasmo del pubblico di Pordenone, che proprio in quei giorni celebrava l'addio al vecchio teatro Verdi. Noi non vedevamo l'ora che si ripresentasse un'opportunità di lavorare nuovamente con Jack, cosa che anche lui auspicava – e una volta mi disse: "Dentro di me c'è già una nuova partitura che scalpita dall'impazienza!". Ma tutto sembrava complottare contro di noi, Jack aveva ridotto la sua attività e inoltre si era trasferito in Australia – e questo, temevamo, avrebbe reso estremamente difficile una nuova collaborazione. Ma non era ancora detta l'ultima parola. Benché Channel Four avesse interrotto la sua sponsorizzazione totale di Live Cinema alla fine del 1999, aveva mantenuto un finanziamento parziale per altri tre progetti. Questo resuscitò l'idea di *Orphans*, per il quale, come già per *Birth*, pensavamo di usare la partitura originale. Del nuovo adattamento si sarebbe occupato Jack. Che, eccitato dall'idea, si mise subito al lavoro. Ma come avrebbe affermato lui stesso in un appunto di qualche tempo dopo, le cose non furono affatto facili come pensavamo: "Con la copia lavoro di *Orphans of the Storm* mi è arrivata la partitura originale dell'accompagnamento per piano di Louis Gottschalk e W.F. Peters. Dopo averla esaminata nota per nota, sono giunto alla conclusione che la maggior parte della partitura di Breil sia del tutto inutilizzabile. Non c'è alcun ordito, ma solo una serie di pezzi slegati. Il finale della prima parte manca di una vera progressione drammatica, né vi è traccia del graduale e inesorabile crescendo indispensabile al climax finale della seconda parte.
"Dal punto di vista tematico, se si escludono il tema di Jacques-Forget-Not e l'incantevole tema d'amore che è una citazione dall'aria "Connais-tu le pays?" dalla *Mignon* di Ambroise Thomas, la composizione mi pare quasi tutta decisamente deludente. Ma l'indicazione che mi lascia più perplesso in assoluto è quella che suggerisce di suonare le scene comiche del valletto Picard… in modo silenzioso!
"A questo punto, mi accingo a ricominciare praticamente da zero. Mi è stato chiesto di comporre un'ouverture per le esecuzioni dal vivo e,

come incipit ideale, ho pensato a un tema di morte, da riprendere anche in seguito di quando in quando. Il tema d'apertura originale era una trita gavotta: a noi occorre un'introduzione qualitativamente migliore e che offra maggiori possibilità di sviluppo. Lo stesso vale per il tema delle due sorelle. Là dove occorre approfondire maggiormente le loro singole specificità. Ma anche la Mère Frochard merita qualcosa di ben più vigoroso. Per quanto riguarda l'orchestrazione mi atterrò strettamente all'organico strumentale di un'orchestra sinfonica degli anni '20".

E così avremmo avuto uno score originale! Jack ci mandò una registrazione dei temi proposti per sottoporli alla nostra approvazione, ma da quel momento in poi procedette da solo, né avremmo ascoltato altro fino al momento della registrazione, cosa che per noi fu del tutto inusuale. Io gli avevo fornito un elenco dettagliato col time code delle varie sequenze del film su cui sincronizzare la sua partitura (agli appassionati di statistiche piacerà sapere che l'elenco numerico era composto di oltre 2300 elementi, 2189 dei quali riguardavano le singole sequenze o le didascalie del master su cui stavamo lavorando). Lo score, che fu completato nel giugno del 2001, era stato interamente composto e orchestrato da Jack. 850 pagine di musica, dove ogni singola nota recava l'impronta impeccabile della sua calligrafia.

Era stata un'impresa molto faticosa, e lui ne era uscito duramente provato. Durante una sua visita londinese nell'aprile dello stesso anno, Jack mi rivelò che il suo cancro, dopo un lungo periodo di remissione, era ricomparso. Tuttavia mi assicurò che sarebbe stato in grado di completare il progetto; promessa che riuscì a mantenere, ma di strettissima misura. Registrammo lo score del film a Praga, in una settimana, nel settembre del 2001. Negli ultimi giorni di registrazione, Jack cominciò ad accusare un forte mal di schiena, e alla fine della settimana ebbe inizio il suo calvario. E tuttavia la sua bacchetta non vacillò un solo istante, e la sua direzione orchestrale fu all'altezza delle aspettative. Riuscì perfino a completare la concitata scena del salvataggio finale – con sincronizzazione perfetta – e in un'unica ripresa. Quella settimana resterà indimenticabile anche per altre ragioni: durante la quarta giornata di registrazione fummo interrotti dalla notizia dell'attacco al World Trade Center di New York. La registrazione di *Orphans* fu per Jack l'ultimo lavoro importante come direttore d'orchestra. Quando completammo l'edizione del film, ripartì per l'Australia e non lo rivedemmo più. È morto nel febbraio del 2003.

Jack aveva sempre auspicato di poter presentare *Orphans* con un accompagnamento musicale dal vivo. All'epoca non avevamo ancora una copia positiva del film – i nostri tentativi di acquisire il negativo da cui era stato tratto il master video in nostro possesso rimasero insoddisfatti per ben cinque anni, e l'interra vicenda sarebbe degna di un racconto a sé. A questo punto non vediamo l'ora di riascoltare il suo meraviglioso score, che verrà riportato in vita dalla bacchetta di Timothy Brock, in una Giornata particolarmente significativa per la sua coincidenza col nostro ritorno al teatro Verdi e col decimo anniversario della morte di David Gill. Per quanto mi riguarda, sarà il completamento di una lunga storia personale. La prima volta che vidi il film fu nel 1972, al National Film Theatre, con mio padre, che ne serbava ancora vivo il ricordo dai tempi della sua prima distribuzione. Quella notte sperimentammo sulla nostra pelle un finale à la Griffith. La rete ferroviaria era in sciopero, lo spettacolo precedente, (si proiettava *America*) era durato più del previsto e *Orphans* era cominciato con notevole ritardo. La serata scorreva a rilento e noi ci rendevamo sempre più conto che, a rischio di perdere l'ultimo treno, non avremmo mai fatto in tempo a vedere la fine del film. Perciò, mentre Lillian Gish procedeva tragicamente sulla carretta dei condannati, dovemmo mestamente affrettare i nostri passi alla volta del treno. Si sarebbe salvata all'ultimo momento? Per avere una risposta certa avrei dovuto aspettare ancora molti anni… Ma in questa serata davvero speciale saremo tutti là, fino alla fine, con il pensiero rivolto a Jack, mentre la sua musica risuonerà nella sala del Verdi e il magnifico film epico di Griffith ci trascinerà tutti quanti verso il suo avvincente finale. – PATRICK STANBURY

The idea of adding Orphans of the Storm *to our "Live Cinema" repertoire stretches right back to the birth of Photoplay Productions in 1990. We had been commissioned to produce a documentary about Griffith, and there was also to be another feature restoration to go with it (*Intolerance *and* Broken Blossoms *already having been prepared). The obvious candidate was* The Birth of a Nation*, but given all the controversy surrounding that film the front-runner became* Orphans*. In the event, Channel Four decided to meet controversy head-on and opted for* Birth*, but the dream of* Orphans *remained (we had invested in a video master, so we had to do it!) Working on* Birth *brought many rewards, but none more so than forging a relationship with John Lanchbery. He was perhaps the pre-eminent conductor/arranger in the world of ballet, and had also been active as a film composer. But more than that he was a staunch devotee of the silent film, and a former colleague of David Gill, from the days when David was a dancer. Jack Lanchbery proved the perfect choice to arrange and adapt the original Breil score for* Birth*, and those who attended the Giornate performance he conducted in 1997 will know what a thrilling and intensely musical experience that was. The success of* Birth *led to another, less problematic, film for which he would compose an original score:* The Iron Horse*. We were very fortunate that Jack was also able to conduct this at Pordenone, and in 1998 its rousing climax left the audience stamping their feet in appreciation as we bade farewell to the old Teatro Verdi.*

We very much hoped there would be a further chance to work with Jack, a desire which he reciprocated – as he said to me on one occasion, "There's another score in me bursting to get out!" Circumstances seemed against us, however; Jack had semi-retired and emigrated to Australia, and we feared that would make it very difficult to collaborate. Yet all was not lost. Although Channel Four had terminated their full-scale sponsorship of "Live Cinema" at the end of 1999, they had committed to partial funding for three further projects. It was this that revived the idea of Orphans*, for which, like* Birth *before it, we planned to use the original score. And Jack would prepare it.*

He was thrilled at the idea, and readily set to work. But as Jack relates in a note he prepared subsequently, things would turn out slightly differently:
"With the rough print of Orphans of the Storm *I was sent the piano score of the original accompaniment by Louis Gottschalk and W.F. Peters. I went through it all, only to find almost all of it was unusable to my way of thinking. There was no shape, it was just a series of pieces. There was no sense of development to the climax at the end of Part I, nor the gradual but inexorable build-up necessary to the climax at the end of Part 2.*
"Thematically I found most of it disappointing, some great exceptions being the theme for Jacques–Forget-Not and the enchanting love theme which is a quote from the aria 'Connais-tu le pays?" from Mignon *by Ambroise Thomas. I found particularly puzzling the instruction to play the comedy scenes of the valet Picard in silence!*
"I soon set out to start virtually from scratch. I had been asked to compose an overture for live performances and thought of a Death theme ideal to begin with and to requote from time to time. The original theme for this had been a trite gavotte: we needed something better than that and capable of development. The same was certainly true of the two sisters. I needed to 'get into it all' much more with them. Mother Frochard also needed something more powerful by far. I kept the orchestration strictly that for a full symphony orchestra of the 1920s."
So we were to get an original score! Jack sent us a recording of his proposed themes to approve, but thereafter he was on his own, and we would hear no more until recording commenced, which was most unusual for us. I did, however, feed him a detailed shot breakdown of the film to tie into the score (the statisticians among you may like to know that this extended to over 2300 line items, of which 2189 represented individual shots or titles in the master we were working from). The score, which was completed in July 2001, was entirely composed and orchestrated by Jack. It ran to 850 pages, every note in his own immaculate hand.
This was a mammoth task, and it must have taken its toll. On a visit to London in April of that year Jack had confided to me that his cancer, long dormant, had returned. He assured me that he would be able to complete the project; a promise he was able to keep, but only just. We recorded the score over seven days in Prague in September 2001. Part way through that time Jack began to suffer considerable back pain, and by the end was in agony. Yet his baton never wavered, and he secured the performance we had all hoped for. He even managed to complete the race to the rescue – so perfectly synchronized – in one continuous take. It was a week we would also remember for other reasons: during the fourth session we were interrupted with the news of the attack on the World Trade Center in New York.
The recording of Orphans *proved to be Jack's last conducting work of any substance. He returned to Australia after the editing was complete, and we did not see him again. He died in February 2003.*
Jack had always hoped we would have the chance to present Orphans *in live performance. At the time, we did not have a print – the quest to acquire the negative from which we had made our transfer lasted five years, and is a story in itself. But now we can look forward to hearing his marvelous score brought to life under the baton of Timothy Brock, and it is most fitting that this should mark not just our return to the Verdi, but also the 10th anniversary of David Gill's death. For me at least it will also be the completion of a long story. I first saw this film at the National Film Theatre in 1972, with my father, who had long remembered it from its first release. That night we suffered our own Griffith ending. The rail network was in the grip of a strike, the previous screening, of* America, *had overrun, and* Orphans *started late. As the evening wore on we were increasingly aware that we might not get to the end of the film before the last train. Eventually, as Lillian Gish proceeded tragically in her tumbril we had to make our own sad way to catch the train. Whether she would be rescued at the last minute was something I would not learn for several years…. But tonight I hope we will all be there, with Jack's spirit, to the end, as his score resounds throughout the Verdi and Griffith's magnificent epic sweeps us all towards its finale. – PATRICK STANBURY*

Griffith e le sorelle Gish

Orphans of the Storm fu per entrambe le sorelle Gish l'ultimo film con Griffith; e fu proprio Lillian, che molto aveva contribuito a mettere su lo studio di Mamaroneck, a scoprire e a proporre a Griffith la pièce *The Two Orphans*. "Intendiamoci, non potevo certo imporgli una mia scelta, ma solo limitarmi a suggerire, col dovuto tatto, di prenderla in esame. Griffith mi disse che io volevo questo film solo perché c'è una parte per Dorothy. Allora gli ricordai la formidabile popolarità del testo. Fortuna volle che in quei giorni il dramma andasse in scena all'Italian Theatre sulla 14a strada, con protagonista Mimi Aguglia; Dorothy ed io lo portammo a vederlo in italiano. Ovviamente Griffith non poteva capire, ma la storia gli piacque e per renderla più spettacolare decise di ambientarla sullo sfondo della Rivoluzione francese."
Frank Puglia, che era uno dei membri dell'Italian Theatre, venne scritturato per il ruolo dello storpio Pierre. A Mamaroneck molti esponenti della comunità italiana recitarono nel film.
L'abilità registica di Griffith emerge con rinnovata evidenza nella sequenza che chiude la prima parte del film, quando Lillian sente, la voce della "sorella" da tempo perduta che sta chiedendo l'elemosina nella strada sottostante. Per prima cosa, in un film muto, era già un grosso azzardo basare un'intera scena su una voce che nessuno poteva sentire, ma l'importanza conferita a quella voce aveva richiesto al contempo uno sforzo ai limiti dell'impossibile da parte di Lillian Gish. Griffith le parlò durante tutta la scena, e pare quasi di sentire la *sua* voce insieme a quella di Dorothy.
Quando videro il montaggio finale, Lillian disse che secondo lei il crescendo drammatico era stato protratto troppo. "Lui si stizzì e mi rispose che lo avevo costretto io a fare così, con la mia recitazione troppo intensa nel momento clou della prima parte. 'Avevi già portato il climax al culmine dell'intensità. Come potevo andare oltre?'"
In *Broken Blossoms*, Lillian Gish aveva fatto esordire Henrik Sartov, un cameraman specializzato nelle riprese flou, che rimase presso lo studio di Mamaroneck anche per i film successivi, squilibrando i rapporti tra Billy Bitzer e Griffith. Bitzer si presentò in ritardo sul set

di una scena di *Orphans*, e da quel momento non fu più l'unico cameraman nelle produzioni di Griffith.
Griffith era costretto a lavorare con la massima rapidità nelle riprese in esterni. "A Mamaroneck c'era un tizio affetto da reumatismi che gli prediceva il tempo", raccontò Dorothy. "Griffith prima chiamava l'ufficio meteorologico, poi consultava l'uomo coi reumatismi. Un giorno che non volle dargli retta il tempo si rannuvolò".
Dorothy ricordava anche che Griffith, sul set della scena nella cantina, dopo averle fatto trascorrere un pomeriggio terrorizzante circondata dai topi, aveva deciso che forse 'per il pubblico' poteva essere eccessivamente disturbante vedere i ratti che le si arrampicavano addosso... Le scene notturne, sempre secondo Dorothy, erano state le più gravose. C'erano svariate cineprese, ma anche un gran numero di lampade ad arco. I raggi ultravioletti non schermati le avevano procurato una dolorosa infiammazione oculare, conosciuta come la sindrome di Klieg, e tuttavia lei aveva dovuto continuare a lavorare senza limiti di orario. "Avevamo una troupe di gente fantastica. Tutti quanti ci impegnavamo per raggiungere i migliori risultati possibili".
Ma Griffith rimpiangeva di essersi imbarcato nel progetto di *The Two Orphans* – cui avrebbe preferito un film sulla Rivoluzione francese con Lillian Gish e Monte Blue.
Dopo aver girato la scena del ricongiungimento finale delle due sorelle ai piedi della ghigliottina, Griffith notò che Lillian non sembrava soddisfatta. "Gli bastava un'occhiata per capire se qualcosa mi era piaciuto o no", ricordava l'attrice. "Mi disse 'A quanto pare Miss Giish – mi chiamava sempre così – non è contenta di questa scena". Al che io replicai: "Non esattamente, Mr. Griffith… mi sembra solo troppo simile ad altre scene dei suoi film precedenti e ritengo che da lei sia lecito aspettarsi di più. 'Bene, disse lui, visto che è tanto brava, perché non sale di nuovo lassù e non ci fa vedere lei come andrebbe girata?'. Insomma, eravamo lì circondati da una folla di comparse; e almeno un centinaio di persone avevano assistito al nostro scambio di battute. Così scesi nuovamente dalla scalinata, e interpretai l'incontro con Dorothy immaginando quale sarebbe stata la reazione di una ragazza che finora aveva creduto la sorella morta invece di limitarmi semplicemente a scendere le scale. Quando ebbi finito, Griffith non disse una sola parola. Si lasciò cadere in ginocchio davanti a me, mi prese le mani, le baciò, e volgendo lo sguardo sui presenti, disse: "Beh, bisogna proprio dire che sa il fatto suo' ". – KEVIN BROWNLOW

Griffith and the Gish Sisters

Orphans of the Storm *was the last film either of the Gish sisters would make with Griffith.*
Lillian, who had helped to set up the Mamaroneck studio for Griffith, also found the play of The Two Orphans. *"I couldn't tell him what to do, I could only gently suggest. Griffith said, 'You only want me to make the story because there's a part in it for Dorothy.' I told him it had a long record of popularity. Luckily, it was in the Italian theatre on 14th Street, Mimi Aguglia was the star, and Dorothy and I took him there to see it in Italian. Of course, he couldn't understand it, but he liked the story and decided to do it against the background of the French Revolution to make it more of a production."*
A member of the Italian theatre was Frank Puglia, who was signed to play the crippled Pierre. And at Mamaroneck, many members of the Italian community played in the picture.
Griffith's effectiveness as a director was never more apparent than in the sequence at the end of Part One where Lillian hears the voice of her long-lost sister, begging in the street below. It was daring enough to base a scene in a silent film upon a voice which no one would hear, but to convey so important a voice demanded a great deal from Lillian Gish. Griffith spoke to her throughout the scene, and one can almost hear his *voice as well as that of Dorothy.*
When they viewed the final cut, Lillian said she thought the climax had been drawn out too long. "He was quite peeved, and told me that I had forced him to do so by acting too intensely at the climax of the first act. 'You carried that climax too high. I can't top it.'"
On Broken Blossoms, *Lillian Gish had introduced a cameraman, Henrik Sartov, who specialized in soft focus. He was retained for subsequent productions, and he unbalanced the relationship between Billy Bitzer and Griffith. Bitzer failed to turn up for one sequence on* Orphans, *and he was never again the sole cameraman on a Griffith production.*
Griffith had to work fast on exteriors. "He had a man at Mamaroneck who had rheumatism who could tell the weather," said Dorothy. "He would call the Weather Bureau, then the man with rheumatism. On one occasion, he didn't take his advice and it was cloudy."
In the cellar scene, Dorothy recalled that after spending a terrifying afternoon surrounded by rats, Griffith decided it might be too harrowing for the audience to see the rats crawling over her. The night scenes were the hardest, she said. They had batteries of cameras, but also batteries of arc lights. The unprotected ultra-violet rays gave her the painful inflammation known as "Klieg eyes", and she still had to work round the clock. "We had such good crews. They were just as interested in getting it right as we were."
Griffith regretted starting with the play of The Two Orphans *– he wished he had made a picture based upon the French Revolution with Lillian Gish and Monte Blue.*
In the final reunion of the Gish sisters, at the base of the guillotine, Griffith sensed Lillian's dissatisfaction. "He could tell by looking at me if I liked something," she remembered. "He said, 'I see Miss Geesh,' as he called me, 'isn't pleased with this scene.' And I said, 'It isn't that, Mr. Griffith, it's just that it's like other scenes of the films I've seen, and I think they expect more than this of you.' He said, 'If you're so smart, you get up there and show me how it should be done.' Well, there were all the extras around; there must have been a hundred people there hearing this. So I came down the steps again, and I played the meeting with my sister as I felt would be the reaction of a girl that thought she'd be dead instead of walking down the steps. He didn't say anything when it was over. He got down on both knees in front of me, took my two hands and kissed them, and turned round and said, 'Well, you've got to say, she does know.' "

KEVIN BROWNLOW

René Clair & Erik Satie

ENTR'ACTE (Rolf de Maré, FR 1924)

Regia/dir: René Clair; *scen:* Francis Picabia, René Clair; *f./ph:* Jimmy Berliet; *cast:* Jean Borlin (il cacciatore e il giocoliere/*the hunter and the magician*), Francis Picabia & Erik Satie (i due uomini con il cannone/*the men with the cannon*), Marcel Duchamp & Man Ray (i giocatori di scacchi/*the chess players*), Inge Fries (la ballerina barbuta/*the bearded ballet dancer*); *première:* 4.12.24; *data uscita/released:* 21.1.26; 35mm, 583 m., 21' (24 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque Française, Paris.
Senza didascalie / *No intertitles*.

Prima esecuzione assoluta della versione per pianoforte a quattro mani, a cura di Guy Campion, della partitura *Cinéma* di Erik Satie, ricostituita a partire dai manoscritti originali del compositore e sincronizzata per la prima volta con il film per il quale quest'opera era stata composta nel 1924. (Edizioni Durand-Salabert, Parigi 2007, collezione "Archives Erik Satie", diretta da Ornella Volta e Gérald Hugon.)
First-ever premiere of the piano version for 4 hands, edited by Guy Campion, of Erik Satie's score Cinéma, *reconstructed from the original manuscripts of the composer and synchronized for the first time to the film for which the work was composed in 1924. (Published by Durand-Salabert, Paris, 2007, collection "Archives Erik Satie", edited by Ornella Volta and Gérald Hugon)*

Duo pianistico / *Music performed by the piano duo* Barbara Rizzi - Antonio Nimis.

Proiezione preceduta dalla lettura di una relazione di Ornella Volta, Presidente, Les Archives de la Fondation "Erik Satie", Parigi. *Screening preceded by the reading of an introductory lecture written by Ornella Volta, President, Les Archives de la Fondation "Erik Satie", Paris*.

In collaborazione con / *In co-operation with* Associazione Musicale Tarcentina – Laboratorio Internazionale di Musica da Camera 2007.

Si veda la scheda completa del film nella sezione "René Clair", prog. 2. / *For full credits and programme notes, see the main entry for this film in the "René Clair" section of this catalogue, prog. 2.*

A colpi di note / *Striking a New Note*

Da anni, attraverso la propria Mediateca, Cinemazero è impegnato nella diffusione della cultura cinematografica tra le giovani generazioni. "A colpi di note" è il momento finale di un percorso didattico, coordinato con le docenti di musica della Scuola Media "Centro Storico" di Pordenone, nel corso del quale cinquanta studenti tra gli undici e i tredici anni hanno affrontato le problematiche dell'accompagnamento musicale per film muti, con l'obiettivo di creare una nuova partitura per ciascuna delle due comiche loro proposte dai coordinatori del progetto e presentate anni prima dalle Giornate del Cinema Muto – *The Cook* nel 1999 e *Pass the Gravy* nel 1994. Un obiettivo audace che ha richiesto una parte teorica di avvicinamento al cinema del passato e ai principali fondamenti dell'accompagnamento; è poi seguita una fase pratica, durante la quale è stata fatta un'analisi visiva delle due opere da musicare. Sono così state elaborate due partiture che impiegano tutti gli strumenti suonati dai ragazzi e nel contempo evidenziano le suggestioni provenienti dai film stessi.
Se in *The Cook* la funzione di Buster Keaton è quella di inseguire Fatty Arbuckle in una straordinaria danza giocata su una opposizione fisica, ma anche caratteriale, che è alla base di tante coppie comiche generando meccanismi che suscitano quel "divertimento" propedeutico allo sguardo consapevole e quindi alla strutturazione dell'elaborazione sonora, in *Pass the Gravy* l'arte mimica di Max Davidson permette un'incursione alle radici del motto di spirito ebraico e del senso dell'ironia recuperando temi musicali capaci di evocare quel tipo di cultura. – ELISABETTA PIERETTO (Mediateca Pordenone, Cinemazero)

For many years Cinemazero has been committed to promoting the culture of cinema among the younger generation through its Mediateca. "Striking a New Note" is the culmination of a course of lessons, organized with the teachers of the "Centro Storico" middle school of Pordenone, in which 50 students between the ages of 11 and 13 got to grips with the problem of creating a musical accompaniment for silent films. The aim was to create a new score for two comedies suggested by the co-ordinators of the project. Both were screened some years ago at the Giornate del Cinema Muto: The Cook *in 1999, and* Pass the Gravy *in 1994. It was a challenge that required a theoretical input, introducing the cinema of the past as well as the basics of musical accompaniment. This was followed by a practical phase, focusing on a visual analysis of the works that were to be set to music. In this way, two scores have been written which involve all the instruments played by the youngsters and at the same time highlight the action of the films themselves.*
In The Cook, *Buster Keaton's role is to follow Fatty Arbuckle in a merry dance that exploits the marked physical and personality differences between the two characters. It is the stuff of many comedy duos, triggering mechanisms for "amusement" before a more knowing reaction develops – which the musical accompaniment must reflect. In* Pass the

Gravy, *the mimicry of Max Davidson is a pretext to revisit the roots of the Jewish sense of comedy and irony, drawing on the musical themes that evoke that specific culture. – Elisabetta Pieretto (Mediateca Pordenone, Cinemazero)*

Ho cominciato a seguire "Le Giornate" vent'anni fa, dapprima con curiosità e poi con passione. Non avrei osato pensare di confrontarmi con una pellicola dall'altra parte del confine di rispetto, cioè nel golfo mistico. Ho sempre evitato con sacro terrore l'esibizione in prima persona e sono più di trent'anni che svolgo, dopo i regolari studi accademici, l'attività d'insegnante d'educazione musicale nella scuola media statale. Mi sono perfezionata in pianoforte a Trieste con lo straordinario maestro Luciano Gante, ho curato la preparazione d'alcuni bravi allievi, come Mauro Colombis, ed ho frequentato i corsi d'aggiornamento sulla didattica degli audiovisivi di Cinemazero.
Ogni anno, ad ottobre, c'era una settimana d'evasione dalla quotidianità pordenonese, un viaggio della mente, nel tempo e nello spazio, senza limiti. Ho sempre cercato di seguire il maggior numero possibile di proiezioni pomeridiane e serali (perché il mattino ero a scuola) ed il primo amore è stato Lillian Gish. La proiezione sul grande schermo, l'assenza del suono della voce umana che crea una specie di sospensione percettiva, mentre il senso della narrazione è affidato esclusivamente all'accompagnamento musicale dal vivo, generano emozioni viscerali: il fascino di Rodolfo Valentino mi è stato finalmente chiaro dopo un suo perforante primo piano.
L'atmosfera del teatro Verdi era "magica": si respirava un fervore emotivo ed intellettuale unico nel panorama culturale della nostra città ed il festival cresceva qualitativamente sia nelle proposte filmiche sia in quelle musicali. Ma all'orizzonte se ne profilava la demolizione: inutili la raccolta di firme, le proroghe… e quindi emigrazione a Sacile. Nonostante si sia trattato, per me, di un vero e proprio lutto, devo riconoscere che gli anni di Sacile sono stati molto proficui e mi hanno permesso di avvicinarmi maggiormente al mondo degli studiosi e dei musicisti. Fondamentale è stata l'esperienza della "Scuola di musica per immagini" creata da Neil Brand.
Coltivavo dal 1994 un'idea e lo scorso anno Elisabetta Pieretto mi ha offerto l'opportunità di concretizzarla, proponendomi un corso di film e musica per gli alunni della mia scuola. È nato "A colpi di note", un laboratorio nel quale abbiamo coinvolto le colleghe Patrizia Avon e Cinzia Del Col ed un gruppo d'alunni, per rimusicare insieme due comiche che erano nel mio cuore: *The Cook* e *Pass the Gravy*. Il seminario si è svolto da dicembre a giugno: una prima parte teorica, tenuta dai formatori di Cinemazero, di lettura ed analisi del testo filmico ed una seconda parte di laboratorio strumentale curato dalle docenti di musica. Ci è sembrato giusto riaccogliere "Le Giornate" nella nostra città coinvolgendo attivamente gli alunni, il pubblico di domani.
Sono stati sei mesi di lavoro intenso e difficile, perché ci siamo "inventate" un progetto nuovo ed insieme antico. Le più belle soddisfazioni sono giunte dai ragazzi che hanno partecipato con entusiasmo, maturando un interesse più consapevole verso l'arte del cinema muto. – Maria Luisa Sogaro

I began to attend the Giornate 20 years ago, first through curiosity and then with a passion. I never dreamed that one day I would encounter a film from the other side of the great divide, that is, from the orchestra pit. I have always had a holy terror of performing in public. Indeed, after completing my own studies, I have for the last 30 years been teaching music in a state middle school. In Trieste I had specialized in piano under the tuition of the extraordinary Luciano Gante, and in turn I have trained some excellent pupils, such as Mauro Colombis. I have also attended in-service Cinemazero courses on the teaching of audio-visuals.
Every October there is an escape from the everyday life of Pordenone, a flight of the mind, through time and space – without limits. I have always tried to attend as many afternoon and evening screenings of the films as possible (mornings are spent at school), and my first love was Lillian Gish. The projection on the big screen and the absence of the sound of the human voice create a kind of suspension of the senses as the narrative becomes totally dependent on the live musical accompaniment. This gives rise to the strongest emotions: I finally recognized Rudolph Valentino's charisma on seeing a striking close-up of him.
The atmosphere of the Teatro Verdi was magical. Here you sensed an emotional and intellectual fervour that was quite unique in the cultural life of our city. But as the festival grew in quality, both in terms of the films and the music, the demolition of the theatre was on the horizon. A collection of signatures and various reprieves were to no avail… and so the festival moved to Sacile.
Although this was a cause for personal grief, I have to admit that the Sacile editions have been extremely positive occasions, allowing me to become more closely involved with researchers and musicians. My experience with the School of Music and Image, created by Neil Brand, has been fundamental.
Since 1994 I have had a certain project in mind, and last year Elisabetta Pieretto gave me the chance to make it all happen by offering me a film and music course for the pupils of my school. The "Striking a New Note" workshop came into being. We also involved our colleagues Patrizia Avon and Cinzia Del Col, and, with a group of pupils, worked on the musical accompaniment for two slapstick pieces that are particularly dear to me: The Cook *and* Pass the Gravy.
The seminar took place from December to June; there was an initial theory part taught by Cinemazero tutors that covered readings and film analysis, and a second part, an instrumental workshop, taught by music teachers. It seemed fitting to reconnect the Giornate with our own city, actively involving our pupils, the audiences of the future. These were 6 months of intense, hard work, as we had to invent a project that was new, and at the same time had well-established roots. The greatest satisfaction was gained by the young people themselves; they took part with enthusiasm, and developed a much keener awareness of the art of early cinema. – Maria Luisa Sogaro

THE COOK (Paramount-Arbuckle Comedy, US 1918)
Regia/dir: Roscoe Arbuckle; *cast:* Fatty Arbuckle (il cuoco/*the cook*), Buster Keaton (il cameriere/*the waiter*), Al St. John (il duro/*"the toughest guy"*), Alice Lake (la cassiera/*the cashier*), John Rand (proprietario del locale/*café owner*; poliziotto/*policeman*), Bobby Dunn (sguattero/*kitchen assistant*); 35mm, 1264 ft., 18'30" (18 fps), col. (copia imbibita con metodo Desmet / *Desmet colour, duplicating original tinting*); *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment*
Orchestra della Scuola Media Centro Storico di Pordenone, diretta da/*conducted by* Cinzia Del Col & Patrizia Avon
Flauti/Flutes: Giulia Belluz, Marco Boz, Angela Bravo, Isabella Dall'Agnese, Elena Falomo, Jana Guerra, Pierandrea Magaraci, Simone Magris, Federico Mazzon, Rugiada Najaf, Alessandra Scarsi, Raffaela Toppan
Percussioni/Percussion: Giovanni Barzan, Lorenzo Brescia, Filippo Carrolo, Nicola Coral, Elisa De Manzano, Alessio Mazzeo, Giulia Zambon
Strumenti a corda/Strings: Giada Bastianello, Beatrice Martin, Lino Zanussi.
Pianoforte: Patrizia Avon, Daniela Polese

Nel 1999 fu una bella soddisfazione per le Giornate, da sempre fan di Roscoe Arbuckle, presentare *The Cook,* il più celebre dei suoi titoli ormai dati per perduti e invece ritrovato in Norvegia l'anno prima. "Fatty è lo chef del Bull Pup Café e Keaton il cameriere rompiscatole. Al St. John, un malvivente che tenta una rapina al locale, si incapriccia della cassiera Alice Lake e la insegue sulle montagne russe, ma Luke, il cane di Fatty, gli dà una caccia spietata e incessante. I pezzi forti sono rappresentati dalla danza orientale di Fatty – agghindato con gli utensili da cucina, comincia come Salomè (non manca nemmeno la testa mozzata) e finisce come Cleopatra, uccisa dalle vipere – e da una bella scena improvvisata con Fatty e Buster che ci mostrano i vari modi di mangiare gli spaghetti." (Bo Berglund, scheda per il catalogo delle Giornate 1999; si veda anche *Griffithiana* n. 65, 1999)

In 1999 it was especially gratifying for the Arbucklemaniac Giornate to be able to present The Cook, *one of most wanted of the Arbuckle/Keaton allegedly lost films, which had been unearthed in Norway the year before. "Fatty is a chef at the Bull Pup Café and Keaton a pest waiter. Al St. John, a holdup man trying to rob the café, takes a fancy to Alice Lake, the cashier, whom he pursues on a rollercoaster; but he is constantly and ferociously being chased by Fatty's dog "Luke". Highlights are Fatty's Oriental dance – dressed up in kitchen utensils, he starts as Salome (we even see the severed head) but ends as Cleopatra, killing himself with vipers – and a nice, casual scene where Fatty and Buster show us various ways of eating spaghetti."* (Bo Berglund's programme note for the 1999 Giornate catalogue; see also Griffithiana *no. 65, 1999)*

PASS THE GRAVY (Hal Roach Studios/M-G-M, US 1928)
Regia/dir: Fred Guiol; *supv:* Leo McCarey; *prod:* Hal Roach; *f./ph:* George Stevens; *mont./ed:* Richard Currier; *cast:* Max Davidson (Papa), Martha Sleeper (figlia/*daughter*), Spec O'Donnell (Ignatz), Bert Sprotte (Schultz), Gene Morgan (il figlio di Schultz/*Schultz's son*); 35mm, 1936 ft., 22' (24 fps); *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment*
Orchestra della Scuola Media Centro Storico di Pordenone, diretta da/*conducted by* Marialuisa Sogaro.
Flauti/Flutes: Paolo Arban, Marta Carrolo, Giorgia Frinpong, Marta Mazzarella, Francesca Zanuttini
Piastre/Xylophones: Victor Agyen, Emanuel Antwi, Nicola Coral
Batteria/Drums: Monica Gheno
Percussioni/Percussion: Idzret Asami, Sara Scimonelli, Giovanni Sgrò, Alessandra Simoni
Chitarre/Guitars: Alessandro Foladore, Laura Spezzacatene
Violoncello: Antonia Peresson
Pianoforte: Marta Mazzocut

"Pass the Gravy è uno dei capolavori comici dell'epoca del muto. È un film che funziona al meglio in una sala piena, perché il susseguirsi di gag l'una legata all'altra fa morire dal ridere il pubblico. Al centro della vicenda c'è il gallo da concorso Brigham [stesso nome del poligamo capo mormone Brigham Young] di cui è proprietario Schultz, il vicino di Max. Il figlio di Schultz vuole sposare la figlia di Max e allora quest'ultimo, per cementare l'unione, dà due dollari al figliolo Spec perché comperi un pollo da fare arrosto. Naturalmente Spec sceglie Brigham, che viene cucinato e portato in tavola. A pranzo tutta la famiglia cerca di avvertire Max del misfatto, il che dà agli attori (e specialmente a Spec) l'occasione per esilaranti pantomime. Le espressioni di Max che continua a non capire esaltano l'effetto di ciascuna gag" (Robert Farr, "Hollywood Mensch: Max Davidson", *Griffithiana* 55/56, 1996).
Nel 1994 quando, nell'ambito della retrospettiva sui comici americani dimenticati "La fabbrica della risata/Forgotten Laughter", presentammo per la prima volta *Pass the Gravy*, ritrovandoci, come scrisse Hillel Tryster, con il volto letteralmente stravolto dalla risate e le lacrime agli occhi (*Segnocinema* 73, 1995), l'unica copia disponibile era un 16mm della collezione di William K. Everson. Come attestano le sue celebri "program notes" (ora on line sul sito della New York University: www.nyu.edu/projects/wke), era almeno dal 1957 che Bill Everson proponeva i film di Max Davidson. Dice Catherine A. Surowiec, ricordando l'amico prematuramente scomparso nel 1996: "Mi sembra ancora di sentirlo ridere davanti a *Pass the Gravy:* è grazie a lui che questa non è più una 'forgotten laughter'!" Ed è anche grazie al successo ottenuto alle Giornate che il film venne restaurato: "Nel 1995 Bill Everson prestò gentilmente

la sua copia 16mm alla George Eastman House", ci scrive da Rochester l'assistant curator Caroline Yeager, "noi l'abbiamo gonfiata a 35mm creando un duplicato negativo e una copia di sicurezza. Il 16mm esiste ancora e fa parte della collezione Everson della New York University." Nel 1998 *Pass the Gravy* è stato inserito nel National Film Registry, il registro nazionale americano dei film che devono essere conservati per la loro importanza "culturale, storica o estetica". – PIERA PATAT

"Pass the Gravy *is a masterpiece that stands with the best comedy work of the silent era. It's a film that works best with a full audience, as gag after gag build upon each another sending an appreciative audience into hysterics. At the center of the story is Brigham, a prize rooster owned by Max's neighbor Schultz. Schultz's son wants to marry Max's daughter, so to cement the union, Max gives son Spec $2 to buy a roasting chicken. Naturally, Spec chooses Brigham, who is roasted and served. At dinner the entire family tries to alert Max to this catastrophe, giving the cast (especially Spec) delightful opportunities for comic pantomime. Max's quizzical, uncomprehending expressions provide beautiful toppers to gag after gag." (Robert Farr, "Hollywood Mensch: Max Davidson",* Griffithiana *no. 55/56, 1996)*

In 1994, when, as part of the "Forgotten Laughter" retrospective, we first screened Pass the Gravy *– which literally contorted our faces and left us in tears of laughter, as Hillel Tryster wrote in* Segnocinema *(no. 73, 1995) – the only copy available was a 16mm print from the William K. Everson collection. As attested by his renowned programme notes (which can now be found online on New York University's website: www.nyu.edu/projects/wke), Bill Everson had been showing Max Davidson comedies since at least 1957. More than 10 years have passed since Everson's untimely death in 1996, and Catherine A. Surowiec fondly remembers him: "I can still hear him laughing* at Pass the Gravy *– thanks to him, this is now not 'Forgotten Laughter'!"*

The successful Pordenone screening directly spurred the restoration of this comedy. As explained by GEH assistant curator Caroline Yeager: "Bill Everson kindly loaned his 16mm print to George Eastman House in 1995, and we restored it to 35mm by creating a blow-up duplicate negative and a safety print. Bill's 16mm print is still extant, and part of the NYU Everson Collection." In 1998 Pass the Gravy *was added to America's National Film Registry, whose aim is to promote the preservation of "culturally, historically, or aesthetically significant films". – PIERA PATAT*

Michael Nyman (piano)

À PROPOS DE NICE (Jean Vigo, FR 1930)

Regia/dir., prod., scen., mont./ed: Jean Vigo; *f./ph:* Boris Kaufman; *riprese/filmed: l'inverno/winter* 1929-30; *première:* 28.5.1930, Paris.
35mm, 2057 ft., 27' (20 fps); *fonte copia/print source:* BFI Distribution, London.
Senza didascalie / *No intertitles.*

Accompagnamento musicale dal vivo al pianoforte da / *Live piano accompaniment by* Michael Nyman.

L'intera opera di Jean Vigo, mitico enfant prodige del cinema, raggiunge una durata complessiva di 200 minuti scarsi. Il suo audace film d'esordio, *À propos de Nice*, un documentario muto di 25 minuti, presenta già tutta l'energia e l'abilità di un autore di grande talento. Ma *À propos de Nice* va ben oltre la mera curiosità biografica; si tratta infatti di uno degli ultimi exploit dell'avant-garde francese e uno dei migliori esempi in assoluto della commistione di nuovi impulsi sociali e formali che caratterizzò quel fecondo periodo della storia del cinema.

Confinato a Nizza per curarsi dalla tubercolosi che in pochi anni avrebbe ucciso lui e la moglie "Lydu" [Elisabeth Lazinska, sua importante collaboratrice], Vigo iniziò a lavorare come assistente operatore per una piccola società di produzione locale. Quando poi il padre di "Lydu" regalò alla giovane coppia 100 mila franchi, Jean si comprò senza indugio una cinepresa Debrie d'occasione. A Parigi, dove nell'estate del 1929 frequenta assiduamente i cineclub Vieux Colombier e Studio des Ursulines, incontra Boris Kaufman, un emigré russo, fratello di Dziga Vertov. Kaufman, che all'epoca è già un affermato cameraman nella tradizione del cine-occhio, accoglie con entusiasmo la sua proposta di girare un film sulla città di Nizza. Nell'autunno del '29 Kaufman e sua moglie stendono un découpage insieme ai coniugi Vigo. Nel frattempo, lavorando come operatore, Jean mette da parte code di pellicola vergine con cui caricare la sua Debrie, e, verso la fine dell'anno, Vigo e Kaufman cominciano a girare. Pensato all'origine come una variazione sul tema della sinfonia cittadina (qui divisa in tre movimenti: mare, terra e cielo) *À propos de Nice* era destinato a vibrare di maggiore energia politica rispetto a *Berlin*, *Rien que les heures*, *Manhatta* o agli altri esempi del genere. Fin dall'inizio, Vigo si era prefisso di evitare gli stereotipi del documentario sulle città. Quello che gli interessava era cogliere la noia delle classi privilegiate sulle spiagge o nei casinò della Promenade, da contrapporre alla strenua lotta per la vita che si combatteva nelle strade cittadine più povere e meno frequentate.

La chiarezza lineare dello script venne tuttavia abbandonata. Impossibilitati a girare dal vivo le scene nei casinò, ma confortati dalla felice resa dei 'giornalieri', Vigo e Kaufman si concentrarono più sulla forza espressiva delle singole immagini che su una continuità narrativa dal disegno compiuto. Perché, come esemplificò Kaufman "è proprio nella fase di montaggio che si produce il *senso* a ridosso dei legamenti delle immagini". Immagini la cui potenza espressiva

deriva essenzialmente da due fattori: la loro immediatezza iconografica come documento sociale e la ricercata qualità fotografica (peraltro priva di artificiosità) della loro composizione. E la logica che governa questi due elementi così come ci appaiono nel montaggio finale è quella del contrasto: hotel di lusso, donne oziose, ricchi turisti ed eleganti tavoli di roulette alternati a immagini di caseggiati popolari, bambini decrepiti, spazzatura e forme locali di gioco d'azzardo clandestino. Nella sequenza del carnevale che conclude il film, l'esuberante energia proletaria che sbuca dal ventre cittadino e si riversa nelle strade dei ricchi drammatizza un conflitto che la geografia non può più nascondere.

Dal punto di vista formale, il film oppone uno schema ottico bidimensionale, usato soprattutto per la parte ricca della città, a un approccio più tattile e per certi versi simile alla visione in 3-D. Le riprese aeree e il voyeurismo della "Promenade des Anglais" caratterizzano i ricchi come indolenti spettatori di sport, mentre nel cuore profondo della città tutti quanti, cinepresa inclusa, partecipano alla sensuale danza della vita, danza che diventa esplicitamente erotica nella sequenza finale del film.

Affascinati dal surrealismo (alla 'prima' del film, Vigo rese omaggio a Luis Buñuel) i due cineasti ricorrono a stacchi di montaggio molto audaci, affiancando immagini simboliche di ciminiere a cimiteri barocchi. Uno stacco netto interrompe l'azione e – zac! – spoglia una signora o trasforma un uomo… in aragosta. Un repentino rovesciamento dell'asse di ripresa – oplà! – fa crollare un grande albergo. E dato che, come dichiarerà lo stesso Vigo in occasione della presentazione al Vieux Colombier, "il suo film doveva serbare un punto di vista documentario", per cogliere l'aspetto reale delle cose si dovette ricorrere al camuffamento della cinepresa (Kaufman, seduto su una sedia a rotelle, venne spinto lungo la Promenade con la cinepresa in azione nascosta sotto una coperta); e le immagini catturate venivano poi montate seguendo le linee teoriche del loro progetto.

À propos de Nice è un film caotico. Pieno di sperimentalismi, e con qualche ripresa abbastanza maldestra, lascia tuttavia filtrare l'energia dei suoi autori e riesce a far risaltare chiaro e forte il suo messaggio sociale. La città si fonda sull'indolenza e sul gioco d'azzardo e in definitiva sulla morte, come annuncia il suo folle cimitero. Ma al contempo, dai suoi bassifondi popolari emerge una forte carica erotica, la forza della vita in fermento che trasuda dai vicoli fatiscenti e maleodoranti, e che Vigo usa come elemento trainante del suo film. *À propos de Nice* rappresenta un film chiave nell'evoluzione del cinema documentario non solo perché ha segnato il debutto di Vigo o per le sue indubbie qualità artistiche, ma soprattutto perché è uno dei pochi esempi in cui le molteplici potenzialità del medium (di registrare, organizzare, chiarificare tematiche e fare opera di proselitismo) si combinano con una verve e un'inventiva affatto irrefrenabili. I critici che assistettero alla première del film nel giugno del 1930 ne rimasero molto colpiti e il talento di Vigo ottenne un immediato riconoscimento. Il film ebbe però scarsa distribuzione; l'era del muto, anche per i film sperimentali come questo, stava tramontando. Che peccato! Qualsiasi regista odierno, uomo o donna, dovrebbe iniziare la propria carriera sull'esempio di Vigo: con dedizione, spirito d'indipendenza e un'irresistibile voglia di sperimentazione. (Dudley Andrews, "À propos de Nice", in *International Dictionary of Film and Filmakers*, St. James Press, 2000)

Jean Vigo's reputation as a prodigy of the cinema rests on less than 200 minutes of film. His first venture, a silent documentary 25 minutes long, was À propos de Nice*, and in it one can see immediately the energy and aptitude of this great talent. But* À propos de Nice *is far more than a biographical curio; it is one of the last films to come out of the fertile era of the French avant-garde and it remains one of the best examples to illustrate the blending of formal and social impulses in that epoch.*

Confined to Nice on account of the tuberculosis both he and his wife were to die of, Vigo worked for a small company as assistant cameraman. When his father-in-law presented the young couple with a gift of $250, Jean promptly bought his own Debrie camera. In Paris in the summer of 1929 he haunted the ciné-club showings at the Vieux Colombier and at the Studio des Ursulines. There he met Boris Kaufman, a Russian émigré*, brother of Dziga Vertov. Kaufman, already an established cameraman in the* kino-eye *tradition, was enthusiastic about Vigo's plan to make a film on the city of Nice. During the autumn of 1929 Kaufman and his wife labored over a script with the Vigos. From his work Jean began to save ends of film with which to load the Debrie and by year's end the filming was underway.*

Originally planned as a variant of the city symphony, broken into its three movements (sea, land, and sky) À propos de Nice *was destined to vibrate with more political energy than did* Berlin*,* Rien que les heures*,* Manhatta*, or any of the other examples of this type. From the first, Vigo insisted that the travelogue approach be avoided. He wanted to pit the boredom of the upper classes at the shore and in the casinos against the struggle for life and death in the city's poorer backstreets.*

The clarity of the script was soon abandoned. Unable to shoot "live" in the casinos and happy to follow the lead of their rushes, Vigo and Kaufman concentrated on the strength of particular images rather than on the continuity of a larger design. They were certain that design must emerge in the charged images themselves, which they could juxtapose in editing. The power of the images derives from two sources, their clearcut iconographic significance as social documents, and the high quality they enjoy as photographs, carefully (though not artfully) composed. Opposition is the ruling logic behind both these sources as they appear in the finished film, so that pictures of hotels, lounging women, wealthy tourists, and fancy roulette tables are cut against images of tenements, decrepit children, garbage, and local forms of back-street gambling. In the carnival sequence which ends the film, the power bursting within the city's belly spills out onto the streets of the wealthy and dramatizes a conflict which geography can't hide.

Formally the film opposes a two-dimensional optical schema, used primarily for the wealthy parts of town, to a tactile, nearly 3-D approach. Aerial shots and the voyeurism of the "Promenade des Anglais" define the wealthy as indolent observers of sports, while deep in the town itself

everyone, including the camera, participates in the carnal dance of life, a dance whose eroticism is made explicit toward the film's end.
Entranced by Surrealism (at the premiere of this film Vigo paid homage to Luis Buñuel), the filmmakers used shock cuts, juxtaposing symbolic images like smokestacks and Baroque cemeteries. A woman is stripped by a stop-action cut and a man becomes a lobster. Swift tilts topple a grand hotel. As he proclaimed in his address, this was to be a film with a documentary point of view. To him that meant hiding the camera to capture the look of things (Kaufman was pushed in a wheelchair along the Promenade cranking away under his blanket), and then editing what they collected to their own designs.
À propos de Nice *is a messy film. Full of experimental techniques and frequently clumsy camerawork, it nevertheless exudes the energy of its creators and blares forth a message about social life. The city is built on indolence and gambling and ultimately on death, as its crazy cemetery announces. But underneath this is an erotic force that comes from the lower class, the force of seething life that one can smell in garbage and that Vigo uses to drive his film.* À propos de Nice *advanced the cinema not because it gave Vigo his start and not because it is a thoughtfully made art film. It remains one of those few examples where several powers of the medium (as recorder, organizer, clarifier of issues, and proselytizer) come together with a strength and ingenuity that are irrespressible. The critics at its premiere in June 1930 were impressed and Vigo's talent was generally recognized. But the film got little distribution; the age of silent films, even experimental ones like this, was coming to an end. This is too bad. Every director should begin his or her career as Vigo did, with commitment, independence, and a sense of enthusiastic exploration. (Dudley Andrew, "À propos de Nice", in* International Dictionary of Film and Filmmakers, *St. James Press, 2000)*

Michael Nyman, compositore ed esecutore tra i più famosi nel mondo, inventore e massimo esponente, con Philip Glass, del minimalismo musicale, in diverse occasioni si è accostato al cinema muto alla ricerca di nuove suggestioni musicali. La sua presenza alle Giornate si deve attribuire pertanto al desiderio di continuare a indirizzare la sua personale ricerca musicale in questa direzione. Per le Giornate, non è stato difficile trovare un'intesa con il musicista che ha scelto di accompagnare al Verdi *À propos de Nice,* opera prima del genio anarchico e avanguardista di Jean Vigo.
Nato a Londra nel 1944, Nyman è uno degli autori di musica da film più richiesti, famoso per la collaborazione degli anni Ottanta con Peter Greenaway. Il massimo successo in questo campo Nyman lo ha ottenuto qualche anno dopo, nel 1993, con la colonna sonora di *The Piano (Lezioni di piano)* di Jane Campion. Pure molto apprezzati sono i suoi contributi a *Le mari de la coiffeuse (Il marito della parrucchiera)* di Patrice Leconte, a *Gattaca* di Andrew Niccol e ai film di Michael Winterbottom. Anche Nanni Moretti ha utilizzato alcune sue musiche per *La stanza del figlio*. I giudizi critici definiscono la sua musica ariosa, a tratti barocca, con travolgenti progressioni d'archi sulla ripetizione di frasi base e su melodie antiche da adagio settecentesco. Ma soprattutto una musica visionaria, in sintonia con le immagini e pure allo stesso tempo autonoma da esse. Quella stessa assoluta autonomia che il musicista rivendica rispetto al lavoro con il regista e che è per lui condizione irrinunciabile di collaborazione artistica. – Fulvio Toffoli

Michael Nyman *first made his mark in cinema in the late 1970s and the 1980s with his idiosyncratic scores for Peter Greenaway films both short and long (*A Walk Through H, The Draughtsman's Contract), *though their collaboration actually began in 1967 with the little-seen 5* Postcards from Capital Cities. *At that time Nyman was just emerging from 6 years studying in academia: piano, harpsichord, and music history at the Royal Academy of Music in London; musicology at King's College, where his professor was the early-music scholar Thurston Dart. Conventional professional musicology for Nyman began and ended with a published edition of Handel's* Concerti Grossi, op. 6. *Unconventionally, the melodic and rhythmic patterns of Purcell, Mozart, Bach, and other old masters have been poached (with acknowledgement), sliced up, and put to hard work driving film, theatre, and concert scores, from Greenaway's* The Draughtsman's Contract *(Purcell) to Nyman's most recent opera,* Love Counts *(Bach). The famous high-decibel sound of the Michael Nyman Band – heavy on saxophones and propulsive rhythms – stems from the raucous Venetian street song arrangements Nyman devised in 1976 for the London National Theatre production of Carlo Goldoni's play* Il Campiello.
A music critic for British journals in the late 1960s and 1970s, in 1968 Nyman was the first to attach the label "minimalism" to the strand of experimental music most associated with Philip Glass and Steve Reich. In his own early compositions Nyman pursued an eccentric English equivalent, as in The Otherwise Very Beautiful Blue Danube Waltz, *a popular classic deconstructed for massed pianos. Nyman's cut-up, repetitive style found a natural home in 19 soundtracks for Greenaway's shorts, documentaries, and features (*Prospero's Books, *1991, was the last). Concert and mixed-media pieces have taken up most of his energies: operas, string quartets, concertos, vocal pieces; scores for fashion displays and ballet, even a computer game.*
But film assignments keep coming. Jane Campion's widely acclaimed The Piano *was a breakthrough for both director and composer in 1992. There have also been four features for Michael Winterbottom, most recently* A Cock and Bull Story *– a comic fantasia inspired by the novel Nyman would most like to turn into an opera, Laurence Sterne's* Tristram Shandy. *Silent cinema – at least its experimental wing – has not been neglected. In 1986 he wrote music for Fernand Léger and Dudley Murphy's* Ballet mécanique. *An elaborate score for Dziga Vertov's* Chelovek s kinoapparatom / Man with a Movie Camera *("the best film I've ever been associated with") followed in 2002. He has also performed live piano accompaniments for Vertov's* Kino-Pravda 21 [Lenin Kino-Pravda], *Paul Strand's* Manhatta, *and tonight's* À propos de Nice *– a piano score first heard during the National Film Theatre's 50th birthday celebrations in London in 2002. – Geoff Brown*

Garibaldi 200

I MILLE (Ambrosio, Torino, IT 1912)
Regia/dir: Alberto Degli Abbati; *f./ph:* Giovanni Vitrotti; *cast:* Mary Cléo Tarlarini (Rosalia), Vitale De Stefano, Oreste Grandi, Cesare Zocchi; *data uscita/released:* 6.12.1912; 35mm, 920 m., 45' (18 fps), col. (*copia imbibita con metodo Desmet / Desmet colour, duplicating original tinting*); *fonte copia/print source:* Fondazione Cinetcea Italiana, Milano.
Didascalie in italiano / *Italian intertitles*.

Accompagnamento musicale dal vivo di / *Live musical accompaniment by* Francesca Badalini (pianoforte), Lydia Colona (clarinetto/*clarinet),* Marcello Salvioni (violino/*violin)* e Matteo Salvioni (violoncello). Partitura originale composta da / *Original score written by* Francesca Badalini.

Si veda la scheda completa del film nella sezione "Cinema delle origini", nel programma *Garibaldi 200. / For full credits and programme notes, see the main entry for this film in the "Early Cinema" section of this catalogue, in the programme* Garibaldi 200.

Come si avrà modo di vedere, in questo film, al contrario di ciò che ci si potrebbe aspettare, la figura di Garibaldi compare soltanto nel finale: per tutta la durata del film gli avvenimenti della storia d'Italia sono visti dalla prospettiva delle persone comuni che hanno creduto in Garibaldi e nel suo ideale politico. Scrivendo la musica per questo film ho quindi cercato di evidenziare sostanzialmente due componenti: quella sorta di afflato epico corale, "popolare" che pervade il film, e che pare accomunare tutti, poveri e ricchi, padre e figlio divisi da dissapori… dall'altra l'aspetto amoroso che tanta parte ha in questa vicenda. Ho scelto un ensemble sostanzialmente classico in grado di sottolineare timbricamente tutto ciò, oltre alle numerose altre sfaccettature proprie di questo film. – FRANCESCA BADALINI

As will be evident, in this film, contrary to what might be expected, the figure of Garibaldi appears only at the finale: throughout the rest of the film the events of Italian history are seen from the viewpoint of ordinary people who have believed in Garibaldi and his political ideals. Writing the music for this film I have therefore sought to bring out two principal elements: this kind of "popular" choral epic atmosphere which pervades the film and which seems to unite all, poor and rich, father and son separated by disagreements... and the the love affair which figures so much in the story. I have chosen to use a substantially classical ensemble in order to be able to underline all this musically, as well as numerous other facets of the film. – FRANCESCA BADALINI

René Clair

PARIS QUI DORT (Films Diamant, FR 1923-25)
Regia/dir., scen: René Clair; *f./ph:* Maurice Desfassiaux, Alfred Guichard; *scg./des:* André Foy; *cast:* Henri Rollan (Albert), Albert Préjean (l'aviatore/*the aviator*), Charles Martinelli (Professor Bardin), Madeleine Rodrigue (la donna indipendente/*the independent woman*), Louis Pré *fils* (il poliziotto/*the detective*), Myla Sellar (Jacqueline, la nipote del professore/*the professor's niece*), Marcel Vallée (il ladro/*the thief*), Antoine Stacquet (l'industrale/*the industrialist*); *data uscita/released:* 6.2.1925; 35mm, 1527 m., 67' (20 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque Française, Paris.
Didascalie in francese / *French intertitles*.

Accompagnamento musicale composto e diretto da / *Musical score composed and conducted by* Antonio Coppola, eseguito da/*performed by* l'Octuor de France.

Si veda la scheda completa del film nella sezione "René Clair", prog. 1. *For full credits and programme notes, see the main entry for this film in the "René Clair" section of this catalogue, prog. 1.*

Evento musicale comprendente / *Showing with*
SÉRAPHIN OU LES JAMBES NUES (Gaumont, FR 1921)
Regia/dir: Louis Feuillade; *cast:* Georges Biscot (Séraphin), Édouard Mathé, Blanche Montel, Jane Rollette, Amédée Charpentier, Lise Jaux, Émile André, Réjnier; *data uscita/released* 23.9.1921; 35mm, 755 m., 37' (18 fps), Cinémathèque Française, Paris.
Didascalie in francese / *French intertitles*.

Accompagnamento musicale composto e diretto da / *Musical score composed and conducted by* Antonio Coppola, eseguito da/*performed by* l'Octuor de France.

Dopo la serie "La vie drôle", tra il maggio del 1921 e il febbraio del 1922, Feuillade diresse una serie di sei "cinévaudevilles" con il comico Georges Biscot (1889-1944) come protagonista. Biscot, prima di diventare un cantante di music-hall, aveva lavorato come operaio nei laboratori della Pathé e, come proiezionista, al music hall Bobino. Scoperto da Jacques Feyder mentre eseguiva un'imitazione di Charlie Chaplin, Biscot fece con lui il suo esordio nel cinema nel 1916. Tutti i film della serie "Belle humeur" vennero girati a Nizza. Il film è il più delirante dei vaudeville della serie *Belle humeur*. Il rispettabile Séraphin, lindo e puntiglioso direttore di una compagnia di assicurazioni, in seguito a una serie di incresciosi incidenti si ritrova senza pantaloni nel bel mezzo della strada. – DAVID ROBINSON

To succeed the series "La Vie drôle", between May 1921 and February 1922 Feuillade directed a series of six "cinévaudevilles" starring the comedian Georges Biscot (1889-1944). Biscot had been an operative at the Pathé laboratories and a projectionist at the Bobino music hall

before becoming a music hall singer. He was performing a Charlie Chaplin impersonation when he was discovered by Jacques Feyder and put into films in 1916. The films in the "Belle Humeur" series were all filmed in Nice. Séraphin ou les jambs nues *is the wildest vaudeville from the series. Following a series of unfortunate accidents, the eminently respectable Séraphin, the meticulous and correct manager in an insurance company, finds himself trouserless in the middle of the street. – David Robinson*

La musica

Paris qui dort è una fiaba metropolitana delicata, funambolica e deliziosa di un Clair ventiquattrenne ma tutt'altro che debuttante. È un film che fu rimontato dal regista oltre cinquanta anni dopo l'uscita perché effettivamente presentava qualche problema di trama. Tuttavia i restauratori, nel loro impeccabile delirio filologico, hanno restituito al Mondo il film nel suo montaggio iniziale comprensivo dei suddetti problemi cosa che personalmente trovo solo apparentemente irrispettosa dei tardivi ripensamenti di Clair perché trattandosi del suo primo lungometraggio ritengo giusto che tale sforzo contenga ed esibisca tutti i pregi e tutti i difetti di una "prima volta" e li trasmetta alla posterità senza troppi imbarazzi.

Quando mi fu commissionata la partitura e assieme ai committenti visionammo il film alla Cinématéque Française, mi accorsi di qualche incongruenza ritmica ma il sollazzo dell'azione e le successioni dei colpi di scena assieme all'inquietante stranezza degli accadimenti seppellirono nella mia testa divertita ogni perplessità quindi decisi di elaborare una musica che anziché seguire i ritmi, ovvero la cifra più importante per il musicista da cinema, seguisse la gustosità degli accadimenti così come l'innocenza del pubblico. In altre parole la musica non commenta l'azione ma ne reagisce alla stregua dello spettatore. Una musica che assiste, si sorprende e si diverte.

Riguardo *Séraphin ou les jambes nues* di Feuillade, si tratta di una comica che racconta in maniera raffinatamente impietosa una situazione all'epoca scabrosa ma che oggi, con la moda che impone di andare in giro col sedere praticamente scoperto, non scandalizzerebbe né sarebbe fonte di comicità per alcuno. È una commedia praticamente perfetta nei ritmi, nella durata e nell'incalzare dell'azione quindi trattandosi di assoluto virtuosismo e avendo a disposizione un ensemble come l'Octuor de France, il gruppo di strumentisti numero uno in Francia, ho loro rivoltato la cosa scrivendo una partitura maledettamente difficile a esclusivo uso e consumo di ottimi virtuosi per cui se non dovesse piacervi fischiate pure me ma spellatevi le mani per l'Octuor de France che per suonarla come la suona ha compiuto un vero e proprio miracolo artistico/professionale.

Intendo dedicare la serata alla memoria di Luciano Pavarotti Buona visione, buon divertimento e, last but not least, buon ascolto. – Antonio Coppola

The music

Paris qui dort *is a delicate, tight-rope-walking and delightful metropolitan fable by a Clair who was only 24 years old, but far from a debutant. The film was re-cut by the director more than 50 years after its first release, because effectively it offered some plot problems. However, the restorers, in their irreproachable philological frenzy, have given the film back to the world in its original form, including the above-mentioned problems. Personally I find this only apparently disrespectful to Clair's mature afterthoughts, because dealing with his first full-length film, I feel it is appropriate that such an effort should contain and reveal all the qualities and all the defects of the "first time", and convey this to posterity without too many embarrassments.*

When I was commissioned to write the score, and viewed the film at the Cinémathèque Française along with the clients, I was struck by some rhythmic incongruities; but the amusing action and the succession of coups de théâtre*, along with the disquieting strangeness of the incidents, quite buried any perplexity in my amused head, so that I decided to create music which rather than following the rhythms, ordinarily the most important key for the cinema musician, instead follows the pleasures of the happenings, in the same innocence as the audience. In other words, the music does not comment on the action, but responds to it as a spectator. Music which is present, surprised, and amused.*

As for Feuillade's Séraphin ou les jambes nues*, here is a comedy which relates in elegantly cruel fashion a situation* risqué *in its time but which today, when fashion decrees that people go around in varying degrees of self-exposure, would neither shock nor embarrass, nor provide the stuff of comedy for anyone. It is a comedy that is practically perfect in its rhythm, its length, and in following the action, so that dealing with absolute virtuosity and having at my disposal an ensemble like the Octuor de France, the Number One group of instrumentalists in France, I have taken advantage of the situation by writing a devilishly difficult score, for the exclusive use and consumption of the finest virtuosi. So, if it does not please you, feel free to boo me – but clap your hands for the Octuor de France, who, playing it as they do, have achieved a very real artistic-professional miracle.*

I would like to dedicate this evening to the memory of Luciano Pavarotti. Enjoy the show, enjoy the fun, and, last but not least, enjoy listening. – Antonio Coppola

UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE (Un cappello di paglia di Firenze / The Horse Ate the Hat) [The Italian Straw Hat] (Films Albatros, FR 1927)

Regia/dir., scen: René Clair, *dalla piece di/from the play by* Eugène Labiche & Marc Michel (1851); *f./ph:* Maurice Desfassiaux, Nicolas Roudakoff; *scg./des:* Lazare Meerson; *cast:* Albert Préjean (Fadinard, lo sposo/*the groom*), Yvonneck (Nonancourt, il suocero/*the father-in-law*), Marise Maia (Hélène, la sposa/*the bride*), Olga Tschekowa (Anaïs Beauperthuis), Vital Geymond (il tenente/*Lieutenant* Tavernier), Jim Gérald (Beauperthuis), Alex Allin (Félix, il

domestico/*the valet*), Paul Ollivier (Vésinet, lo zio sordo/*the deaf uncle*), Louis Pré *fils* (Bobin, il cugino con un guanto/*the cousin with one glove*), Alexis Bondireff (il cugino con la cravatta/*the cousin with the tie*), Alice Tissot (sua moglie/*his wife*); *data uscita/released:* 12.1.1928; 35mm, 2229 m., 103' (19 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque Française, Paris.
Didascalie in francese / *French intertitles*.

Musiche di Nino Rota eseguite al pianoforte da Angela Annese / *Live musical accompaniment, adapting themes from Nino Rota's 1955 comic opera, performed by* Angela Annese, piano.

Si veda la scheda completa del film nella sezione "René Clair", prog. 6.
For full credits and programme notes, see the main entry for this film in the "René Clair" section of this catalogue, prog. 6.

Un chapeau de paille d'Italie, realizzato da Clair a partire dal vaudeville di Labiche e Michel, ha conosciuto nel corso del tempo più di una colonna sonora; ma anche il fortunatissimo testo teatrale, vero e proprio classico del genere, ha ispirato alcuni tra i più importanti musicisti del Novecento europeo, primi fra tutti Jacques Ibert (che compose nel 1929 le musiche di scena per la rappresentazione teatrale del testo ad Amsterdam, da cui trasse un raffinatissimo *Divertissement* nel 1930) e Nino Rota, che, già autore "cinematografico", fortemente impressionato dalla visione del film di Clair, fu autore tra il 1945 e il 1954 di una riuscitissima trasposizione nel teatro musicale – *Il cappello di paglia di Firenze* – andata in scena nel 1955 a Palermo e poi alla Piccola Scala di Milano con la regia di Giorgio Strehler per tre stagioni di seguito, tuttora oggetto di sempre nuovi allestimenti nei maggiori teatri lirici italiani. La proiezione del film può così essere accompagnata da una sorta di "pastiche" delle bellissime musiche composte per *Il cappello*.

ANGELA ANNESE

Clair's film of Un chapeau de paille d'Italie*, adapted from the* vaudeville *of Labiche and Michel, has had more than one sound-track over the years; but equally the very successful theatrical text, a true classic of the genre, has inspired some three or more important 20th-century European composers, above all Jacques Ibert (who composed the incidental music for a production of the piece in Amsterdam, from which derived his wonderfully elegant 1930* Divertissement*) and Nino Rota. Rota, already a composer of film music, and powerfully impressed by Clair's film, between 1945 and 1954 conceived an extremely successful transposition into a comic opera –* Il cappello di paglia di Firenze*. This had its premiere in Palermo in 1955, and the subsequent production by Giorgio Strehler at the Piccola Scala of Milan ran for three successive seasons. It is still regularly re-staged in the major Italian opera houses. So we have now the possibility of adapting a kind of "pastiche" of the very lovely music Rota composed for* Il cappello*, as an appropriate accompaniment for Clair's film. – ANGELA ANNESE*

CHICAGO (Chicago) (DeMille Pictures Corp., US 1927)
Regia/dir: Frank Urson; *supv:* Cecil B. DeMille; *scen:* Lenore J. Coffee, *dalla pièce di/from the stage play by* Maurine Watkins; *f./ph*: Peverell Marley; *mont./ed:* Anne Bauchens; *didascalie/titles*: John Krafft; *scg./des*: J.M. [Mitchell] Leisen; *cost:* Adrian; *cast:* Phyllis Haver (Roxie Hart), Victor Varconi (Amos Hart), Eugene Pallette (Rodney Casley), Virginia Bradford (Katie), Clarence Burton (sergente / *police sergeant*), Warner Richmond (sostituto procuratore/*Assistant District Attorney*), T. Roy Barnes (reporter), Sidney D'Albrook (fotografo / *photographer*), Otto Lederer (socio di Amos/*Amos' partner*), May Robson (guardiana / *prison matron*), Julia Faye (Velma), Robert Edeson (William Flynn), Viola Louie (Two-Gun Rose), Sidney Bracey (esattore / *bill collector*), George Kuwa (domestico/*Flynn's servant*), Robert Brower (giurato/*juror*), Robert Dudley (assicuratore / *insurance agent*), Jim Farley (detective), Chuck Hamilton (reporter), Walter Long (scagnozzo di Flynn / *Flynn's thug*), Edward Peil, Sr. (bozzettista / *sketch artist*), Hector Sarno (giurato / *juror*); 35mm, 9,685 ft., 117' (22 fps); *fonte copia/print source:* Cecil B. DeMille Foundation/UCLA Film & Television Archive, Los Angeles. Versione restaurata da/*restored by* UCLA Film & Television Archive, 2006.
Preservation funded by the Cecil B. DeMille Foundation. Preserved from Cecil B. DeMille's personal 35mm nitrate print. Laboratory services by Triage Motion Picture Services. Special thanks to Cecilia deMille Presley.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Accompagnamento musicale dal vivo di / *Live musical accompaniment by* The Prima Vista Social Club: Neil Brand (piano), Günter A. Buchwald (violino / *violin*, violoncello), Romano Todesco (basso / *bass*), Denis Biason (chitarra/*guitar*), Stefan Oberländer (sassofono / *saxophone*), Matthias Daneck (batteria/*drums*).

La lunga storia di *Chicago* ebbe inizio quasi ottant'anni prima del musical cinematografico del 2002. L'11 marzo 1924 Walter Law, un venditore d'automobili di ventinove anni, fu trovato morto nella macchina della sua amante trentottenne, Belva Gaertner. Accanto a lui, una bottiglia di gin e la pistola di Belva. La donna, trovata nel suo appartamento in mezzo ai propri vestiti macchiati di sangue, protestò che era troppo ubriaca per sapere cosa fosse successo. "Gin e pistole", disse, "fanno già abbastanza male da soli, ma insieme ti mettono in un sacco di guai, vero?" Il 3 aprile 1924 la signora Beulah Annan sparò al suo amante, Harry Kalstedt, e poi lo guardò morire standosene seduta accanto a lui e facendo ripetutamente suonare "Hula Lou" sul suo Victrola. Durante le indagini, cambiò continuamente versione e per attirarsi le simpatie dichiarò anche di essere incinta, il che non era vero.
Su queste due drammatiche e piccanti vicende di cronaca, si buttò una giovane reporter del *Chicago Tribune*, Maurine Dallas Watkins (1896-1969), i cui brillanti ed efficaci articoli apparvero giorno dopo giorno in prima pagina, assicurando la fama a Belva ("la donna più elegante del braccio omicidi") e a Beulah ("la donna più graziosa del

braccio della morte"). L'aura di glamour che ne risultò non danneggiò la loro difesa: nonostante le prove schiaccianti, furono entrambe proclamate innocenti.
Un mese dopo queste due vicende vennero eclissate dall'arresto di Nathan Leopold e Richard Loeb, accusati dell'assassinio dello studente Bobby Franks. Maurine Watkins cominciò a seguire anche questo processo, ma prima della sua conclusione se ne andò dal *Tribune* per iscriversi al primo corso di scrittura drammatica istituito a Yale. Per il suo esordio teatrale fuse le storie di Beulah e di Belva in una brillante, ironica commedia sulla passione americana per il crimine come intrattenimento – un fenomeno in cui lei aveva giocato un ruolo centrale. La protagonista fu chiamata con il nome di Roxie Hart, una donna che nel 1913 fu implicata in un delitto passionale nella città natale della Watkins, in Indiana. A Broadway la commedia, provvisoriamente intitolata *The Brave Little Woman* prima e poi *Chicago, or Play Ball*, fu diretta da George Abbott ed ebbe 172 repliche. Cecil B. DeMille acquistò subito i diritti cinematografici e la versione per lo schermo venne completata entro la fine del 1927.
L'adattamento di Lenore Coffee apporta diversi significativi cambiamenti alla storia, in gran parte per delineare il personaggio di Amos Hart, il nobile e paziente marito di Roxie: la sequenza della rapina e la figura della cameriera adorante, Katie, non erano anticipati nell'opera originale. La vita domestica degli Hart è in generale meno sgradevole e sordida che nella pièce teatrale. La Coffee sa peraltro cogliere in modo brillante il tono e il senso del testo della Watkins. Il film abbonda di dettagli, tutti resi perfettamente ed esemplificati nelle suggestive scenografie di Mitchell Leisen e dal guardaroba deliziosamente vistoso di Adrian per Roxie. Il cast è dominato dalla straordinaria interpretazione di Phyllis Haver, provocante e seducente, sempre in attesa di una nuova occasione, "con negli occhi un'astuzia furtiva", per usare le parole della Watkins. Robert Edeson, un attore utilizzato da DeMille sin dal 1914, veste qui i panni dell'avvocato di Roxie, Billy Flynn (ispirato all'istrionico legale di Beulah, W.W. O'Brien), dandoci un'interpretazione sorprendentemente moderna che anticipa l'Adolphe Menjou di *Roxie Hart* del 1942.
Girato con mano sicura, *Chicago* è indubbiamente l'opera di un maestro – ma chi? La regia è attribuita a Frank Urson, ex-direttore della fotografia che nei sei anni precedenti aveva abilmente diretto una dozzina di film, fra cui alcuni confezionati su misura per Wallace Reid, Mary Miles Minter e Raymond Griffith. I titoli interpretati da quest'ultimo furono co-diretti con Paul Iribe, mentre *Changing Husbands*, altra supervisione di DeMille, contiene, come scrive Charles Musser in *L'eredità DeMille*, "una serie di elementi slapstick che ne fanno l'antesignana della commedia brillante degli anni '30". Chiaramente Urson era stimato da DeMille, di cui fu assistente alla regia per film come *The Road to Yesterday (La strega di York)*, *The Volga Boatman (Il barcaiuolo del Volga)*, *The King of Kings (Il Re dei Re)* e *The Godless Girl (La donna pagana)*. Non sorprende dunque che fosse stato ricompensato con questo importante incarico registico.
Tuttavia, secondo un'opinione abbastanza diffusa, il contributo dello stesso DeMille avrebbe potuto spingersi oltre la "supervisione". In *L'eredità DeMille*, Robert Birchard dà per certo che *Chicago* sia stato "prevalentemente diretto da DeMille" e, in una sua successiva monografia, *Cecil B. DeMille's Hollywood*, lo studioso attribuisce tout court la regia a DeMille, a prescindere da quanto ufficializzato dai credits. A riprova di ciò Birchard porta un pezzo di Elza ed Edwin Schallert (un team giornalistico composto da madre e figlio – quest'ultimo destinato a diventare un rispettato critico del *Los Angeles Times*): "Cecil B. DeMille sta dirigendo *Chicago* … ma il suo nome non sarà probabilmente menzionato sullo schermo … tranne che come supervisore generale. Durante la fase preparatoria egli si è talmente interessato al soggetto che non ha potuto resistere alla tentazione di girarlo lui stesso."
Ma ci sono anche numerosi altri indizi che attestano il vivo interesse di DeMille per il film. È infatti l'unica delle sue supervisioni che sia stata inserita nell'elenco delle pellicole da lui firmate ed egli ne conservava una copia nella propria collezione di casa. Il *Los Angeles Times* del 6 novembre 1927 riportava una dichiarazione del direttore della fotografia Peverell Marley secondo cui l'attenzione che DeMille prestava a dettagli apparentemente secondari era una della ragioni del successo delle sue opere: nella scena della prigione, poiché il rossetto di Phyllis Haver non risaltava abbastanza rispetto alla parete di fondo, il regista fece cambiare la parete.
Negli anni Settanta, Virginia Bradford, l'interprete di Kitty, riferì a Kevin Brownlow che era stato DeMille a dirigerla. Brownlow ricorda anche che John Kobal nel corso delle sue ricerche negli archivi DeMille era giunto alla conclusione che per "salvare" *Chicago* DeMille aveva rifatto scene per nove giorni, intendendo trasformare Phyllis Haver da "bellezza al bagno" sennettiana a diva del suo studio. La conclusione dello stesso Brownlow è che "Urson diresse il film e DeMille le scene rigirate".
Di certo, poi, *Chicago* ricorda la mordace comicità delle satire dello stesso DeMille sul matrimonio borghese ed anticipa il profondo interesse sociale espresso in *The Godless Girl*. Quale che fosse il suo coinvolgimento nel film, DeMille – allora impegnato in prima persona nella promozione di *The King of Kings* – potrebbe aver comprensibilmente scelto di tenersi a distanza da questa commedia mondana con la sua ostentata esibizione di gambe femminili e i momenti di disinvolte allusioni sessuali. In effetti, Sid Grauman rifiutò di presentare la pellicola al Chinese Theatre, ritenendo che "non fosse adatta alla sala data l'imminente uscita di *The King of Kings*". Eppure, anche se la "supervisione" di DeMille fu indubbiamente molto attiva, sarebbe pericoloso, oltre che ingiusto, minimizzare o screditare l'apporto di Frank Urson, la cui precedente attività fa pensare a un regista brillante e promettente, che ebbe la carriera tragicamente stroncata da una prematura morte, dopo aver diretto per la DeMille Pictures un solo altro film, il "canino" *Almost Human*. Sapere chi abbia realizzato *Chicago* è meno rilevante della riscoperta di un lavoro notevole che getta uno sguardo feroce sulla società e la

stampa dell'America degli anni '20. La copia restaurata, con suoi eleganti credits e le frizzanti didascalie, è stata ricostruita a partire da un negativo nitrato incompleto conservato negli archivi DeMille e da una copia positiva a 16mm.

Epilogo: Dopo il processo, Beulah Annan divorziò dal leale marito per sposare il proprietario di una stazione di servizio che risultò essere bigamo. Beulah ebbe un crollo nervoso e morì di tubercolosi nel 1928. Belva Gaertner risposò il suo ricco secondo marito e si trasferì in Europa. In seguito tornò a vivere in California, dove morì nel 1965 a 80 anni.

Maurine Watkins scrisse svariate altre commedie, nessuna delle quali ebbe successo. Negli anni '30 lavorò a Hollywood come sceneggiatrice. Nel 1942 una versione cinematografica più soft di *Chicago*, *Roxie Hart*, fu diretta da William Wellman a partire da un copione di Nunnally Johnson e (non citato nei titoli) Ben Hecht. In seguito la Watkins si avvicinò alla religione e – forse pentita per il ruolo avuto all'epoca dei processi – rifiutò recisamente di autorizzare qualunque produzione di *Chicago*. Solo dopo la morte di lei avvenuta nel 1969, Bob Fosse, che per anni aveva cercato di assicurarsi i diritti, poté acquisirli per la versione musicale, che andò in scena a Broadway il 3 giugno 1975. Nel 2002 è uscita, per la regia di Rob Marshall, la versione cinematografica del musical di Fosse.

Frank Urson annegò a Indian Lake, Michigan, il 16 agosto 1928: aveva 41 anni. – DAVID ROBINSON

The long history of Chicago *began almost eight decades before its 2002 musical screen version. On 11 March 1924, Walter Law, a 29-year-old automobile salesman, was found shot dead in the car of his 38-year-old lover Belva Gaertner. Beside him was a bottle of gin and Belva's pistol. Belva was found in her apartment, surrounded by her blood-stained clothes and protesting she was too drunk to know what had happened. "Gin and guns," she said; "either one is bad enough, but together they get you in a dickens of a mess, don't they?" On 3 April 1924, Mrs. Beulah Annan shot her lover Harry Kalstedt and sat watching him die, while repeatedly playing "Hula Lou" on her Victrola. Her constantly varied statements in the ensuing investigations included a sympathy-grabbing but unfounded claim of pregnancy.*

These two dramatic and spicy stories were seized upon by a young reporter from the Chicago Tribune*, Maurine Dallas Watkins (1896-1969), whose vivid and witty articles made the front page day after day, and ensured the celebrity of Belva ("the most stylish woman on murderer's row") and Beulah ("the prettiest woman on death row"). The resulting aura of glamour did no harm to their courtroom pleas: both were found not guilty, in defiance of damning evidence.*

A month later the stories were eclipsed by the arrests of Nathan Leopold and Richard Loeb, for the murder of schoolboy Bobby Franks. Maurine Watkins began to cover that trial also, but before it was finished left the Tribune *to enrol in the first Yale course in dramatic writing. For her first play, she moulded the stories of Beulah and Belva into a vivid, ironic comedy about America's passion for crime as entertainment – a process in which she had been a major participant. The protagonist was given the name of a woman who had featured in a crime of passion in Watkins' Indiana hometown in 1913, Roxie Hart. The play (which had the provisional titles* The Brave Little Woman*, then* Chicago, or Play Ball*) was directed on Broadway by George Abbott and ran for 172 performances. Cecil B. DeMille instantly bought the film rights, and the screen version was completed by the end of 1927.*

Lenore Coffee's adaptation makes major changes to the story, largely designed to build up the character of Amos Hart, Roxie's noble and long-suffering husband: the robbery sequence and the character of the adoring maid Katie are not anticipated in the play. The Harts' home life is generally less grimly sordid than in the stage version. In essence, however, Coffee brilliantly captures the tone and the point of Watkins' original. It is a film dense with details, all perfectly observed, and exemplified in Mitchell Leisen's evocative settings and Adrian's delectably lurid wardrobe for Roxie. The cast is dominated by the extraordinary performance of Phyllis Haver, provocatively flirtatious, forever on the watch for the next chance, in Watkins's words, "furtive cunning in her eyes". Robert Edeson – an actor whom DeMille had used since 1914 – gives a startlingly modern performance as Roxie's lawyer Billy Flynn (based on Beulah's histrionic real-life counsel, W.W. O'Brien), looking forward to Adolphe Menjou in the 1942 Roxie Hart*.*

Never faltering, Chicago *is unquestionably the work of a master – but who was he? The direction is credited to Frank Urson, a former cinematographer who had capably directed a dozen films in the six years before* Chicago*, including vehicles for Wallace Reid, Mary Miles Minter, and Raymond Griffith. The Griffith films were co-directed by Paul Iribe, and of* Changing Husbands*, also supervised by DeMille, Charles Musser wrote (in* L'eredità DeMille/The DeMille Legacy*) that it "contained an array of slapstick elements that made it a precursor of 1930s screwball comedy". DeMille clearly thought well of Urson and employed him as assistant director on* The Road to Yesterday, The Volga Boatman, The King of Kings*, and* The Godless Girl*. It is not surprising that he was rewarded with this important directorial assignment.*

At the same time however there is a pervasive belief that DeMille's own contribution might have gone further than "supervision". In L'Eredità DeMille*, Robert Birchard unconditionally asserts that the film was "mostly directed by DeMille", and in his later book,* Cecil B. DeMille's Hollywood*, goes even further, to give DeMille direction credit, rather than the official "supervised by". In support, Birchard cites an isolated gossip item by the mother-and-son journalist team of Elza and Edwin Schallert (Edwin later became a respected reviewer for the* Los Angeles Times*): "Cecil B. DeMille is directing* Chicago *… DeMille's name, however, probably won't be mentioned on the screen … except as general supervisor. He became so interested in the story during its preparation that he couldn't resist the temptation to make it himself."*

Apart from this, there is plenty of circumstantial evidence of DeMille's keen interest in the project. It was the only one of his supervised productions which was listed among his personal productions, and he kept a print of the film at his home. The Los Angeles Times *(6 November 1927) cited*

the film's cinematographer Peverell Marley as declaring that DeMille's attention to seemingly minor details was one of the reasons his productions were so successful, and that when Phyllis Haver's lip rouge did not register against a wall in the prison scene of Chicago, *he changed the wall.*

Virginia Bradford, who plays Kitty, told Kevin Brownlow in the 1970s that she was directed by DeMille. Brownlow also recalls that John Kobal's researches in the DeMille papers led him to the conclusion that DeMille shot 9 days of retakes to "salvage" Chicago, *which he intended to transform Phyllis Haver from a Sennett beauty to one of his studio's top attractions. Brownlow's own conclusion from this is that "Urson directed it and DeMille did retakes."*

Certainly, too, Chicago *looks back to the mordant comedy of DeMille's own satires on bourgeois marriage, and looks forward to the undoubtedly intense social concern of* The Godless Girl. *Whatever the degree of his involvement, moreover, DeMille might understandably have chosen to distance himself from this worldly comedy, with its flagrant display of female legs and flashes of unrestrained sexual suggestiveness, at the moment when he was actively promoting* The King of Kings. *Sid Grauman in fact declined to show the film at his Chinese Theatre, stating that he did "not feel it is the kind of production for this house at this time so close to* The King of Kings*". Yet even though DeMille's "supervision" was undoubtedly very active, it would still be unsafe as well as unjust to minimize or discredit the contribution of Frank Urson, whose previous record indicated a lively and promising director, and whose career was cut tragically short by his early death after only one more DeMille film – the "doggy" production,* Almost Human.

Who made Chicago *matters less than the rediscovery of an outstanding work offering a ferocious view of American society and the press in the 1920s. The restored print, with its stylish credits and brisk intertitles, has been reconstructed from an incomplete nitrate negative in the DeMille archives and a 16mm positive print.*

***Epilogue**: After the trial, Beulah Annan divorced her loyal husband and married a garage owner who turned out to be a bigamist. Beulah suffered a mental breakdown and died of tuberculosis in 1928.*

Belva Gaertner remarried her rich second husband and moved to Europe. Later she returned to live in California, where she died in 1965 at the age of 80.

Maurine Watkins wrote a number of other plays, none of which was successful. In the 1930s she worked as a screenwriter in Hollywood. In 1942 a softened film version of Chicago, Roxie Hart, *was directed by William Wellman from a script by Nunnally Johnson and (uncredited) Ben Hecht. Subsequently Watkins embraced religion, and – perhaps regretting her own role in the original trials – steadfastly refused to permit any production of* Chicago. *Only after her death in 1969 was Bob Fosse able to acquire the rights, which he had sought for several years, to create the musical version, which opened on Broadway on 3 June 1975. A film version of the Fosse musical, directed by Rob Marshall, was released in 2002.*

Frank Urson drowned in Indian Lake, Michigan, on 16 August 1928, at the age of 41. – David Robinson

Prima Vista Social Club ha esordito nel 2006 al Bristol Slapstick Festival accompagnando *Safety Last! (Preferisco l'ascensore)* in una stracolma Colston Hall, una delle più grandi sale da concerto inglesi: il successo di pubblico è stato tale che ancora un po' veniva giù il locale a forza di applausi. La performance è stata successivamente ripetuta alle Giornate e al Midnight Sun Festival. Per *Chicago* il gruppo è passato da cinque a sei musicisti con l'introduzione del sassofono (Stefan Oberländer), indispensabile per questo film. I Prima Vista originali (Neil Brand, Günter Buchwald, Denis Biason, Romano Todesco, Frank Bockius), tutti ben noti al pubblico delle Giornate, hanno sperimentato sempre più spesso duetti e trii e hanno tutti, in una combinazione o nell'altra, suonato assieme. Come quintetto (e ora sestetto) improvvisatore, il Prima Vista Social Club rappresenta un fenomeno senza precedenti nel campo dell'accompagnamento per film muti. – David Robinson

***The Prima Vista Social Club** made its debut at the 2006 Bristol Slapstick Festival, when the tumultuous reception of its performance of* Safety Last! *came close to bringing down the roof of the packed Colston Hall, one of Britain's largest concert venues. There were subsequent performances of the film at the 2006 Giornate and at the Midnight Sun Festival. For* Chicago *the Club is augmented from five musicians to six, to introduce the (for this film) indispensable saxophone (Stefan Oberländer). The original members (Neil Brand, Günter Buchwald, Denis Biason, Romano Todesco, and Frank Bockius), all well-known to the Giornate audience, have increasingly experimented as duos and trios, and all have worked together in one combination or another. As an improvisational quintet (now sextet) the Prima Vista Social Club represents, however, an unprecedented phenomenon in silent film music accompaniment. – David Robinson*

EVENTO FINALE / ***CLOSING EVENT***

DIE BÜCHSE DER PANDORA (Lulù / Pandora's Box)
(Nero-Film AG, Berlin, DE 1929)
Regia/dir: G.W. Pabst; *prod:* Seymour Nebenzahl; *scen:* Ladislaus Vajda, *dai drammi/from the plays* Erdgeist & Die Büchse der Pandora *di/by* Frank Wedekind; *f./ph:* Günther Krampf; *mont./ed:* Joseph R. Fieseler; *scg./des:* Andrej Andrejew, Gottlieb Hesch [= Bohumil Heš]; *cost:* Gottlieb Hesch; *aiuto regia/asst. dir:* Mark Sorkin, Paul Falkenberg; *cast:* Louise Brooks (Lulu), Fritz Kortner (Dr. Schön), Franz Lederer (Alwa Schön), Carl Goetz (Schigolch), Krafft Raschig (Rodrigo Quast), Alice Roberte (Contessa/*Countess* Geschwitz), Daisy d'Ora (la fidanzata di Schön/*Dr. Schön's fiancée*), Gustav Diessl (Jack the Ripper), Michael von Newlinski (Marquis Casti-Piani), Siegfried Arno (il regista/*stage manager*), Hans G. Casparius (chef), Paul Falkenberg; *riprese/filmed:* 1928; *data v.c./censor date:* 30.1.1929; *première:* 9.2.1929, Gloria-Palast, Berlin; *lg. or./orig. l:* 3255 m.; 35mm, 3018 m., 132' (20 fps); *fonte copia/print source:* BFI Distribution, London. Film restaurato nel 1998 dalla Cineteca di Bologna e dalla Cinémathèque Française / *Film restored in 1998 by the Cineteca di Bologna and the Cinémathèque Française*.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Accompagnamento musicale composto e diretto da / *Score composed and conducted by* Paul Lewis.
Esegue/*Performed by* Orchestra Sinfonica del Friuli Venezia Giulia.

In collaborazione con / *In cooperation with* Watershed, Bristol Silents, British Film Institute.

Nel 1926, a Berlino, il regista Georg Wilhelm Pabst iniziò una ricerca ossessiva, durata due anni, per trovare la protagonista del suo film. Prefigurando scene simili a quelle che si creeranno un decennio dopo durante il casting di Scarlett O'Hara per *Gone With the Wind* (*Via col vento*, 1939), gli assistenti di Pabst fermavano le passanti per strada o nelle stazioni ferroviarie per poi sottoporle al vaglio del regista. Alcune di queste avevano le physique du rôle ma non sapevano recitare, altre erano molto preparate ma non avevano le caratteristiche fisiche giuste. Pabst ne vide duemila, eseguendo centinaia di provini. Furono scartate tutte. I quotidiani e i settimanali seguirono la vicenda. La ricerca di Lulu divenne un caso di interesse nazionale.
L'erotica eroina di Frank Wedekind era una delle grandi figure femminili della letteratura tedesca. Nel dramma teatrale, che aveva scandalizzato la società fin-de-siècle e procurato al suo autore un breve periodo di detenzione, il personaggio di Lulu, incarnazione della sessualità primitiva e della fantasia di ogni uomo che incontra, semina involontaria devastazione. Guidata dalla sua curiosità e libera da freni morali, Lulu si può esprimere solo attraverso il piacere. L'anarchia e la distruzione che – gioiosamente inconsapevole – trascina con sé, diventano l'elemento di catarsi attraverso cui la società può liberarsi della propria repressione sessuale. Più astrazione concettuale che vero personaggio, Lulu era una figura poetica genuinamente tedesca, forse perfino un simbolo della psiche nazionale. Ma se ad alcuni poteva andar bene anche un'attrice straniera – la danese Asta Nielsen l'aveva già interpretata in due precedenti versioni cinematografiche – altri sostenevano che Lulu poteva essere solo tedesca, e viceversa. Pabst, fortunatamente, fece di testa propria. Più interessato al cinema che alla letteratura, e con uno sguardo ambivalente nei confronti dell'espressionismo allora predominante, pensò di fondere le due pièce di Wedekind, temperandone gli eccessi da Grand Guignol e disfacendosi del loro specifico teatrale più ingombrante – il linguaggio irrealistico e isterico dei personaggi. La cui complessità andava restituita senza l'uso della parola. Pabst stava sviluppando un nuovo stile cinematografico "oggettivo", e voleva che questa Lulu fosse "vera". E tale – per Pabst e per il film – doveva soprattutto apparire la sua immagine visiva, e se poi questa visione proveniva da un altro continente, poco importava.
Nel settembre del 1928, la ventiduenne Louise Brooks, da Cherryvale, Kansas, voltava le spalle a Hollywood per incamminarsi verso l'immortalità. Dopo gli inizi come ballerina, a 17 anni, via Broadway e le Follies, era approdata al cinema. Bella da togliere il fiato, sfrontatamente sexy, aveva attirato l'attenzione di Pabst in *A Girl in Every Port* (*Capitan Barbablù*, 1928) di Howard Hawks, dove interpretava una seduttrice dal cuore di ghiaccio. Pabst la chiese in prestito alla Paramount, alla cui scuderia la giovane attrice apparteneva, ma si vide opporre un rifiuto. Secondo la leggenda, proprio nello stesso momento in cui, negli uffici di B.P. Schulberg, Louise Brooks rifiutava un nuovo contratto con la Paramount, la giovane Marlene Dietrich, a Berlino, fuori della porta di Pabst, aspettava che le fosse offerto il ruolo di protagonista in *Die Büchse der Pandora*. Ma non appena Louise Brooks si rese libera, la parte di Lulu fu subito sua. In un'epoca in cui l'America stava attirando i migliori talenti dalla Germania, una star di Hollywood si accingeva a partire nella direzione opposta. In Europa, sotto la guida di Pabst, in soli 10 mesi, l'attrice avrebbe ridefinito i canoni della recitazione cinematografica iscrivendosi di diritto nella storia del cinema.
Nel centenario di Louise Brooks, avremo la possibilità di rivedere – in una copia nuova e con una partitura musicale inedita appositamente commissionata – *Die Büchse der Pandora* e la Lulu che Pabst, contro il parere di tutti, aveva voluto.

PAUL MCGANN

In Berlin in 1926, director Georg Wilhelm Pabst began an obsessive two-year search for an actress. In scenes similar to those witnessed a decade later during the casting of Scarlett O'Hara for Gone With the Wind*, women were approached in railway stations and on street corners by Pabst's assistants before being taken to see him. Some possessed the look but couldn't act, others great skill but the wrong physical attributes. Two thousand were seen, many hundreds tested. All were turned down. Newspapers and magazines followed the story. Looking for a Lulu held a national interest.*

Frank Wedekind's erotic heroine is one of the great figures of modern German literature. In Wedekind's plays, which had scandalized fin-de-siècle *society and seen him briefly jailed, the character Lulu, the embodiment of primitive sexuality and the fantasy of any male who associates with her, creates havoc unawares. Driven by curiosity and free of moral constraint, she can express herself only through pleasure. The anarchy and destruction she wreaks – in blissful ignorance – become the redeemers by which society might purge itself of sexual repression. More a concept than a character, Lulu was a poetical German figure, perhaps even an element of the nation's psyche. While a foreigner could* play *her – the Dane Asta Nielsen had starred in two previous filmed versions – some thought only a German could* be *her, and vice versa. Thankfully Pabst thought otherwise. More concerned with cinema than with literature, and ambivalent about the prevailing Expressionism, he sought to combine Wedekind's two plays, modifying their* Grand Guignol *excesses and ditching their chief theatrical tool – their characters' unrealistic, hysterical speech. Their complexities would have to be rendered in silence. Pabst was developing a new "objective" cinematic style, and wanted this Lulu to be "real". More real than anything else – for Pabst and for film – was her visual image, and if this vision hailed from another continent, then so be it.*

In September 1928, 21-year-old Louise Brooks, from Cherryvale, Kansas, walked away from Hollywood and toward immortality. A dancer first, she'd entered movies by way of Broadway and the Follies *at 17. Breathtakingly beautiful and defiantly sexual, she'd come to Pabst's attention earlier that year in Howard Hawks's* A Girl in Every Port, *playing a cold-souled predator. He'd asked for her but was refused – she belonged to Paramount. Now, as the legend goes, at the very moment Brooks was refusing a new contract in B.P. Schulberg's office, the young Marlene Dietrich was outside Pabst's door in Berlin, about to be offered the lead in* Pandora's Box. *Brooks, suddenly free, was given the role. At a time when America was luring many of the best talents from Germany, a Hollywood star was about to travel in the opposite direction. In just 10 months in Europe under Pabst's guidance, she would redefine the art of screen acting and claim a place in cinema history.*

Here, in Louise Brooks's centenary year, in a new print and with its first specially commissioned new score, is Pandora's Box, *and the Lulu that Pabst wanted. – Paul McGann*

Le mie emozioni nel comporre la partitura per Lulù

Il fondatore dei *Bristol Silents*, Chris Daniels, mi ha contattato per comporre una partitura orchestrale per il capolavoro del muto di G.W. Pabst, *Die Büchse der Pandora (Lulù)*, non solo per via dei 150 lavori per la Tv che ho composto, ma perché sapeva che provengo da una famiglia di musicisti per film muti. Mia madre, che era violinista, recentemente scomparsa a 93 anni, il suo fratello maggiore e due delle sue sorelle suonavano per i film muti nel sud di Londra già all'età di 14-15 anni; anzi, una delle mie zie era direttore musicale di due cinema, e sceglieva la musica da abbinare ai film. Pertanto, è intrigante e, in qualche modo, poetico che io possa così chiudere il cerchio familiare circa 80 anni dopo.

Die Büchse der Pandora è un giro sulle montagne russe dell'emozione, attraverso l'effetto devastante e letale che Lulù – una *femme fatale* nel vero senso della parola, interpretata con stupenda perfezione da Louise Brooks – ha su tutti coloro che, uomini e donne, stregati da lei, sono spinti a possederla ad ogni costo. Pertanto mi sono imbarcato nella composizione di questa partitura nel solo modo che conosco: con passione assoluta e dedizione totale, guardando il film con gli occhi di un esperto degli slanci e degli stratagemmi dell'amore, sia romantico che erotico. Così, non aspettatevi niente di tiepido o di apologetico: nessuna corrente emotiva o allusione sessuale passerà inosservata nella musica. Questa è una partitura dall'intensità operistica, anche se in realtà non canta nessuno. Non dovreste nemmeno aspettarvi un pastiche d'epoca, tranne quando nel film c'è musica dal vivo, perché gli impulsi del desiderio sessuale e dell'amore accecante che muovono l'azione sono universali e senza tempo. Lulù non è una semplice maschietta degli anni '20, ma una dea incarnata, in apparenza gaiamente innocente, ma sempre pronta a usare per i suoi fini quel fascino seduttivo a cui sa che pochi possono resistere. Lulù concede amore come fa un bambino: incondizionatamente, indiscriminatamente e a capriccio, e si aspetta di vederlo ricambiato nello stesso modo, ricevendo invece, alla fine, la morte per mano di un maniaco sessuale omicida.

Benché la musica sia operistica e le melodie vigorose, le ho composte per un'orchestra relativamente piccola, perché credo che questo dia più intimità e una maggior sintonia con i singoli personaggi sullo schermo, rispetto a quel che si potrebbe ottenere con una grande orchestra sinfonica. Un violino solista è la voce di Lulù, e il suo tema, sebbene ossessionante, danza con ostinata volubilità. Una variante, contrassegnata come *molto sensuale*, accompagna gli episodi di seduzione, pervadendo i protagonisti di una luccicante aureola di desiderio. La musica del dottor Schön parla con un'intensità appassionata seppur tragica, perché la sua è un'anima torturata dall'insaziabile desiderio per Lulù e dal disperato bisogno di contrarre un matrimonio socialmente accettabile. Per suo figlio, il compositore Alwa, c'è una melodia, suonata al suo stesso strumento, il pianoforte, che canta il suo amore distruttivo e disperato per Lulù, amante nonché futura sposa di suo padre. Il motivo in levare che lo vediamo comporre per il suo spettacolo musicale deriva da questo.

Charlotte, la fidanzata del dottor Schön, ha un tema con flauto ed arpa che esprime quieta tristezza e rassegnazione, perché, per quanto bella, è solo una pallida ombra di amabile purezza a fianco della vibrante sessualità di Lulù. La lesbica contessa Geschwitz ha una *valse lente* piena di bollenti allusioni. Benché in seguito la Brooks avesse descritto il ballo di Lulù con la Geschwitz come un tango, è al suono di questo valzer che le due danzano al matrimonio di Lulù; la natura sognante e sensuale dell'orchestrazione, in contrasto con il realismo dei precedenti motivi per orchestra di ballo, isola le due danzatrici in un affascinante e proibito mondo erotico tutto loro.

Il viscido Schigolch è caratterizzato dall'untuoso stridio del clarinetto. Lulù lo presenta ad uno Schön sgomento come il suo ex-protettore, ma in seguito, quando Schön li sorprende abbracciati nella camera nuziale, lei si difenderà dicendo che si tratta di suo padre – una bugia, tra l'altro, come chiarisce il testo del dittico originale di Wedekind su *Lulù*, anche se il film accenna in modo ambiguo ad una depravazione incestuosa. Quando Schigolch rientra nella vita di Lulù nel I Atto e le chiede di danzare di nuovo per lui, l'incapacità di lei non è perché non sa più come fare, ma per via dello stridente motivo *klezmer* che lui suona sulla sua orrida armonica. Anche Schigolch, però, ama realmente Lulù, e una versione lenta del motivo *klezmer* esprimerà più tardi il suo sdolcinato sentimentalismo.

Come hanno osservato altri commentatori, ad un certo punto si può provare simpatia per ogni personaggio del film, persino per il repellente Schigolch o per lo stesso Jack lo Squartatore. Lo incontriamo mentre vaga senza meta nella nebbia londinese: "*Nessuno può aiutarmi*," dice a una ragazza dell'Esercito della Salvezza. Questa battuta non appare nella nuova copia del BFI – ed è un peccato, perché rivela il suo tormento interiore, in un film noto per essere il primo ad indagare nella mente di un serial killer. Il suo tema spetta al corno inglese ed emerge, come lui, dal vortice della nebbia. Dapprima triste, cambia durante la scena con la ragazza dell'Esercito della Salvezza per suggerire l'ipnotismo sessuale che Jack esercita sulle donne; viene poi ripetuto, così, quando incontra Lulù, prima del passaggio finale a un tenero tema d'amore, quando sembra che, contrariamente al normale artificio letterario dell'anima del peccatore redenta dall'amore di una donna pura, questo peccatore debba esser salvato dall'amore di una donna impura: Lulù. Una musica violenta a contrasto si sente ogniqualvolta Jack combatte con la sua sete di sangue: il chiacchiericcio degli strumenti a fiato rappresenta il clamore delle voci che, nella sua testa, lo spingono a uccidere, mentre una macchina del vento suggerisce la tempesta della mania sessuale/omicida che lo inghiotte.

Con un tocco di spaventosa ironia, è alla luce tremolante di una candela datagli dalla ragazza dell'Esercito della Salvezza che Jack vede il coltello con cui, all'apice della passione, uccide Lulù. Fuori, continua a marciare l'Esercito della Salvezza, pieno di zelo religioso, il corteo aperto da un fanatico che agita la bandiera e la lancia, dimenticando che il loro fervore da crociati ha causato – indirettamente – la morte di Lulù. Qui, nell'unico caso in cui ho preso a prestito una melodia preesistente – a differenza dell'utilizzo di "Good King Wenceslas" quando Lulù fissa la candela accesa rimembrando i Natali dell'infanzia – rendo il famoso inno da crociata di Sullivan "Onward Christian Soldiers" una grottesca e paurosa parodia di se stesso. Viene suonato non in sincronia, simultaneamente in due chiavi musicali diverse, separate da una quarta aumentata, un intervallo musicale così discordante e malvagio per gli orecchi medievali da esser stato definito *Diabolus in musica* – il diavolo nella musica – perché, se mai c'è stato un caso di zelo religioso che abbia aiutato l'opera del diavolo, è di certo qui. Comporre le 600 pagine o giù di lì, in formato A3, di partitura manoscritta che costituiscono le 2 ore e 11 minuti di musica per *Pandora's Box* è stato un incarico emotivamente faticoso ma assai gratificante. Il privilegio di aggiungere la musica ad uno dei più grandi capolavori del cinema non è una responsabilità da prendere alla leggera. – PAUL LEWIS

Thoughts on composing a new score for Pandora's Box

The founder of Bristol Silents*, Chris Daniels, sought me out to compose an orchestral score for G.W. Pabst's silent masterpiece* Pandora's Box *not only on account of the 150 television series and dramas which I have scored, but because he knew that I come from a family of silent movie musicians. My violinist mother, recently deceased at 93, her elder brother, and two of her sisters played for silents in South London when they were only 14 and 15; indeed, one of my aunts was musical director at two cinemas, choosing music to fit the films. It is intriguing and somehow poetic therefore that I am thus able to bring the family full circle some 80 years on.*

Pandora's Box *is an emotional rollercoaster ride through the devastating and lethal effect that Lulu – a* femme fatale *in the true sense, played to glorious perfection by Louise Brooks – has upon those of both sexes who, bewitched by her, are driven to possess her at all costs. I have therefore embarked upon the composing of this score in the only way I know how: with absolute passion and total commitment, viewing the film through the eyes of one steeped in the transports and stratagems of romantic and erotic love. So do not expect anything half-hearted and apologetic: no emotional undercurrent or sexual innuendo will pass unmarked in the music. This is a score of operatic intensity, though nobody is actually singing. Neither should you expect period pastiche, except where there is live music in the film, for the impulses of sexual desire and blinding love which drive the action are universal and timeless. Lulu is no mere 1920s flapper, but a goddess incarnate, apparently blithely innocent but always ready to use to her own ends the seductive charms she knows few can resist. She bestows love like a child – unreservedly, indiscriminately, and upon whim – and she expects to have it returned in the same vein, but instead ultimately receives death at the hands of a homicidal sex maniac.*

Although the music is operatic and the melodies full-blooded, I have scored them for a relatively small orchestra, as I believe this gives greater intimacy and a closer connection with the individual characters on screen than might be achieved with a large symphony orchestra. A solo violin is the voice of Lulu, and her theme, though haunting, dances with wayward capriciousness. A variant, marked molto sensuale*, accompanies episodes of seduction, suffusing the participants with a shimmering halo of desire. Dr. Schön's music speaks with a passionate but tragic intensity, for his is a soul tortured by insatiable desire for Lulu and a desperate need for a socially acceptable marriage. Schön's son, the composer Alwa, has a melody played on his own instrument, the piano, which sings of his crippling, hopeless love for Lulu, his father's mistress and eventual bride.*

The upbeat tune we see him composing for his musical show is derived from this.

Charlotte, Dr. Schön's fiancée, has a flute and harp theme of quiet sadness and resignation, for though beautiful, she is but a pale shadow of winsome purity next to Lulu's vibrant sexuality. The lesbian Countess Geschwitz has a valse lente *full of simmering innuendo. Though Brooks later described Lulu's dance with Geschwitz as a tango, it is to this waltz that they dance at Lulu's wedding; the dreamlike and sensuous nature of the orchestration, in contrast to the realism of the preceding dance-band tunes, isolates the two dancers in a fascinating and forbidden erotic world of their own.*

The ingratiating Schigolch is characterized by the oily screeching of a clarinet. Lulu introduces him to an appalled Schön as her former patron, but later, when Schön discovers them embracing in the nuptial bedchamber, she protests that he is her father – a lie, incidentally, as the text of Wedekind's original two Lulu Plays *makes clear, though the film ambiguously hints at incestual depravity. When Schigolch walks back into Lulu's life in Act I and asks her to dance for him again, her incapacity to do so is not because she no longer knows how, but because of the jarring* klezmer *tune he plays on his awful harmonica. But even Schigolch truly loves Lulu, and a slow version of the* klezmer *tune later expresses his maudlin sentimentality.*

As has been observed by other commentators, one can at some stage feel sympathy for every character in the film, even the repulsive Schigolch, and Jack the Ripper himself is no exception. We encounter him wandering aimlessly in the London fog: "No one can help me," *he says to a Salvation Army girl. This line is omitted from the new print's English titles – sadly, as it reveals his inner torment in a film noted for being the first to have probed the mind of a serial killer. His theme is given to the cor anglais, and emerges as he does from the swirling fog. Bleak at first, it mutates during the scene with the Salvation Army girl to convey the sexual hypnotism he exerts over women. It is repeated thus as he meets Lulu, before a final transition to a tender love theme, when it seems that, contrary to the normal literary device of sinner's soul redeemed by the love of a pure woman, this sinner is to be saved by the love of an impure woman: Lulu. Contrasting violent music is heard whenever Jack is wrestling with his bloodlust: chattering woodwind represents the clamour of voices in his head urging him to kill, and a wind machine conveys the storm of sexual/homicidal mania engulfing him.*

In a stroke of ghastly irony it is by the flickering light of a candle given to him by the Salvation Army girl that he sees the knife with which he kills Lulu in a climax of passion. Outside, the Salvation Army marches by, high on its own religious fervour, a flag- and spear-waving fanatic leading the way, oblivious that its crusading zeal has indirectly caused Lulu's death. Here, in what is the only instance of my borrowing a pre-existing melody – other than my use of "Good King Wenceslas" as Lulu gazes at the lighted candle remembering childhood Christmases – I render Sullivan's famous crusading hymn "Onward Christian Soldiers" as a grotesque and fearsome parody of itself. It is played out of sync with itself simultaneously in two different keys separated by an augmented fourth, a musical interval so discordant and evil to medieval ears that it was known as Diabolus in musica – *"the Devil in music" – for if ever there were a case of religious zeal aiding the work of the Devil, it is surely here.*

Composing the 600 or so A3 pages of handwritten score that are the 2 hours and 11 minutes of music for Pandora's Box *has been an emotionally exhausting but intensely rewarding assignment. The privilege of adding music to one of cinema's greatest masterpieces has not been a responsibility taken lightly. – Paul Lewis*

L'altra Weimar / *The Other Weimar*

Il periodo del cinema muto tedesco che va da *Das Cabinet des Dr. Caligari* all'avvento del sonoro è uno dei più celebrati della storia dell'arte filmica e fonte inesauribile di temi e tesi nel campo degli studi cinematografici. Ciò rende ancora più paradossale il fatto che sia al contempo uno dei periodi più sistematicamente travisati dell'intera storia del cinema. L'approccio tradizionale al cinema di Weimar è stato condizionato dall'interpretazione e dai parametri stabiliti da due libri di riconosciuta autorevolezza: *From Caligari to Hitler,* scritto da Siegfried Kracauer durante il suo esilio americano ed edito nel 1947 (nel 1954 in Italia con il titolo di *Dal Gabinetto del dottor Caligari a Hitler)*, e *L'écran démoniaque* di Lotte H. Eisner *(Lo schermo demoniaco),* uscito in Francia nel 1952.

Nella sua accezione corrente, il corpus del cinema di Weimar comprende una ventina scarsa di registi "classici" e un repertorio di forse una cinquantina di film. Il cinema muto tedesco è, secondo tale punto di vista, *Caligari*, *Metropolis*, *Nosferatu*, *Wachsfiguren…* espressionismo e cupe storie di fantasmi, ombre e terrore… cupi Kammerspiele con padri autoritari e racconti reazionari sul re prussiano Federico il Grande… qualche esperimento di animazione d'avanguardia e le silhouettes di Lotte Reiniger… Leni Riefenstahl e i film di montagna … e magari una punta di Neue Sachlichkeit e qualche amore proletario.

Questi film, che attirarono l'attenzione della critica e conquistarono i mercati internazionali (ma non sempre il pubblico nazionale), si adattavano perfettamente alla prospettiva psico-sociologica di Kracauer e alla visione eminentemente romantica della storia dell'arte tedesca di Lotte Eisner. E per lettori appena usciti dalle macerie e dalla distruzione della seconda guerra mondiale aveva senso, sia sul piano emotivo che politico, rileggere la storia del cinema tedesco nei termini di un cinema di paura e follia, di premonizioni e incubi. Nello stesso tempo questo convergere dell'attenzione su un ristretto gruppo di film ha contribuito a consolidare il canone dei titoli da preservare scelti dagli archivi (in particolare dal Nazi-Reichsfilmarchiv di Berlino, tramandando così l'idea dello "schermo demoniaco" del cinema di Weimar alla generazione successiva di archivisti e storici.

Ma ora è arrivato il momento di procedere oltre e di fare ulteriori esplorarazioni nei depositi cinetecari: l'edizione 2007 delle Giornate presenta la prima di due o più rassegne che mirano a ristabilire la giusta prospettiva. Nel primo dopoguerra, la fiorente e prolifica produzione cinematografica tedesca (tra il 1918 e il 1929 furono distribuiti oltre 3000 lungometraggi) favorì il sorgere di una schiera di registi, tecnici e attori originali e pieni di talento – molti dei quali ancora da scoprire e rivalutare. Un rilevante numero di nomi, fatalmente, fu eclissato dal cataclisma storico che seguì alla caduta della Repubblica di Weimar. La maggior parte dei registi e attori proposti alle Giornate erano ebrei che all'avvento del nazismo furono costretti all'esilio. Molti di loro non ebbero però modo di proseguire la carriera all'estero; e i loro nomi e film caddero fatalmente nell'oblio. Altri registi divenuti tristemente famosi perché legati al cinema di propaganda nazista furono ostracizzati tout court dalla critica, che ignorò anche le loro opere precedenti, in genere apolitiche – nel caso di Hans Steinhoff, si è posto rimedio alla situazione grazie al lavoro di restauro condotto nell'ambito del "Progetto Steinhoff", i cui frutti si sono visti negli anni scorsi a Sacile. Altre figure minori sono state trascurate dagli studiosi "seri" perché il loro lavoro era smaccatamente Publikumsfilme, "commerciale" o troppo rivolto al grande pubblico.

Basandoci essenzialmente sulle indagini intraprese più di venticinque anni fa dal gruppo di CineGraph con pubblicazioni e convegni di storia del cinema tenuti ad Amburgo, abbiamo scelto quindici film di registi che, per un motivo o per l'altro, ci parevano ingiustamente dimenticati e che sono stati raramente onorati con retrospettive. Esprimendosi nei generi più svariati – drammi circensi, prestigiosi adattamenti letterari, commedie piccanti, film smaccatamente sentimentali – ognuno di questi registi rivela elevati standard professionali, uniti a un genuino spirito di ricerca di grande originalità ed inventiva: qualità che possono solo arricchire le nostra precedente, limitata conoscenza del cinema muto tedesco.

Questa retrospettiva non sarebbe stata possibile senza il sostegno di istituzioni che da anni si dedicano alla conservazione e al restauro della ricca eredità del cinema tedesco, in particolare il Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlino), la Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen (Berlino), il Deutsches Filminstitut – DIF (Francoforte) e il Filmmuseum di Monaco. La Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Wiesbaden) – che detiene i diritti, conserva e distribuisce la maggior parte dei film tedeschi anteriori al 1945 – ha svolto un analogo inestimabile lavoro per questo patrimonio cinematografico e prezioso è stato il suo apporto alla nostra rassegna. – Hans-Michael Bock, Geoff Brown, David Robinson

German silent cinema from Das Cabinet des Dr. Caligari *to the coming of the talkies is one of the most celebrated eras in film history, and an endless source of themes and theses for film studies. Which makes it ironical that it is also the most consistently misrepresented region of cinema history. The generally accepted concept of the cinema of the Weimar period is narrowly blinkered, over-defined by the outlook and parameters of two strongly influential books: Siegfried Kracauer's* From Caligari to Hitler *(1947), written in exile in the USA, and Lotte H. Eisner's* L'Écran démoniaque *[*The Haunted Screen*], first published in France in 1952.*

The corpus of Weimar cinema, as generally viewed, consists of less than 20 "classic" directors and perhaps a repertory of 50 films. German silent cinema, according to this vision, is Caligari, Metropolis, Nosferatu, Waxworks *… Expressionism and dark tales of ghosts and shadows and horror … grim*

Kammerspiele *of authoritarian fathers and right-wing tales of the Prussian King Frederick the Great … some experiments by avant-garde animators and Lotte Reiniger's silhouettes … Leni Riefenstahl and mountain films … and a dash perhaps of* Neue Sachlichkeit *and lower-class backyard romances.*
These were the films that won critical attention and an export market (though not always the home audience). They suited Kracauer's psycho-sociological perspective, and Eisner's essentially Romantic view of German art history; and for readers emerging from the rubble and destruction of World War II it made emotional, even political, sense to view past German film history as the story of a cinema of fear and folly, premonition and nightmare. At the same time this focus on a select group of films further consolidated the canon of titles selected for preservation by the archives (especially the Nazi-Reichsfilmarchiv in Berlin), thus bequeathing the "haunted screen" view of Weimar Cinema to the next generation of archivists and historians.
But it is now time to move on, and explore more of the film archives' storerooms: this year's Giornate presents the first of two or more series intended to set the record straight. Post-World War I Germany had a flourishing and prolific industry (more than 3,000 feature films were released between 1918 and 1929), which fostered the rise of an extensive generation of gifted, original directors, technicians, and actors – many of whom remain to be rediscovered and revalued. A good number of names, of course, became eclipsed by the larger historical cataclysms which followed the end of the Weimar Republic. A majority of the directors and actors featured in this presentation were Jewish, and forced into exile by the rise of Nazism. In many cases they were unable to pursue careers abroad; and their names and films were simply forgotten. A few other directors became so notoriously associated with Nazi propaganda films that critics chose simply to ostracize them and write off their earlier, generally apolitical films – a situation now remedied in Hans Steinhoff's case by the restoration work of the Steinhoff Project, on view in recent years at the Giornate. Other figures have been disregarded by "serious" historians because their work was unashamedly Publikumsfilme*, "commercial" or appealing successfully to a large popular market.*
Drawing largely on the explorations undertaken over more than 25 years by the CineGraph group with their publications and Film History Conferences in Hamburg, we have chosen 15 films by directors who for one reason or another we feel have been undeservedly eclipsed, and who are rarely honoured in historical retrospectives. Working in different genres – the circus drama, the prestige literary adaptation, the spicy comedy, the slice of hokum – all of them reveal high professional skills, coupled with a quest for originality and genuine invention: qualities which can only enrich our previously restricted knowledge of German silent cinema.
This retrospective would have been impossible without the support of those institutions that for long years preserved and restored the riches of the German film heritage, in particular the Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin), Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen (Berlin), Deutsches Filminstitut – DIF (Frankfurt), and Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum (Munich). The Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Wiesbaden), as copyright-holder, preserver, and publisher of the majority of pre-1945 German films, has also performed invaluable work for this film heritage, and been an equally cherished partner in this series. – Hans-Michael Bock, Geoff Brown, David Robinson

Prog. 1

DER MÄDCHENHIRT (Künstlerfilm GmbH, Berlin, DE 1919)
Regia/dir: Karl Grune; *scen*: Karl Grune, Beate Schach, *dal romanzo di/from the novel by* Egon Erwin Kisch; *f./ph:* Felix Xaver; *scg./des*: August Rinaldi, Karl Grune; *cast:* Magnus Stifter (commissario di polizia/*Crime Commissioner* Duschnitz), Fritz Richard (Chrapot), Lotte Stein (sua molie/*his wife*), Henri Peters-Arnolds (Jaroslav, "Jarda l'elegante"/"Jaunty Jarda"), Lo Bergner (Betka Dvorak), Roma Bahn (Luise Heil), Rose Liechtenstein [Lichtenstein] (Illonka Sereniy), Paul Rehkopf (Albert Wessely, "Adalbert il lascivo"/ "Randy Adalbert"), Franz Kneisel (Anton Novotny, "Toni il nero"/"Black Tony"), Alfred Kühne; *riprese/filmed:* 1919, in Praha (*Prague*); *data v.c./censor date:* 10.1919; *première*: 9.1919 *(presentazione alla stampa/press screening)*, Berlin; *lg. or./orig. l.*: ?? m.; 35mm, 1553 m., 75' (18 fps), col. (*imbibizione e viraggio originali riprodotti su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original tinting and toning*); *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles*.

Durate la sua vita, il regista Karl Grune fornì svariate spiegazioni sulla genesi della sua passione per il cinema. Una di queste riguardava il periodo trascorso in compagnia di soldati di altre nazioni durante la prima guerra mondiale, quando aveva imparato a capire i loro discorsi dai volti e dai gesti; da qui il suo impulso a sviluppare nel cinema un linguaggio fatto unicamente di immagini. Un'altra faceva invece riferimento alla scoperta, quando era un giovane uomo di teatro, delle straordinarie possibilità di riproduzione diretta della realtà offerte del cinematografo. "Là dove il teatro serviva a creare un'illusione", ricordava nel 1936 sulla rivista inglese *Picturegoer*, "la 'kine-camera' poteva, in una ininterrotta alternanza di luci ed ombre, cogliere una rappresentazione del reale".
E a questa supremazia della "rappresentazione del reale" Grune rimase fedele per tutta la sua carriera. In *Der Mädchenhirt*, suo primo film da regista, la cinepresa assorbiva l'atmosfera delle strade e dei vicoli di Praga (Grune stesso, benché nato a Vienna, era cittadino cecoslovacco). Il tono del film era realistico, l'atmosfera severa:

qualità mai perdute anche quando il suo lavoro divenne via via più sottile, più ricercato dal punto di vista formale e di maggiore profondità sul piano psicologico. Questo non è ancora il Grune di *Die Strasse*, il cruciale film 'di strada' degli anni '20, in cui si intersecheranno naturalismo e espressionismo; ma in questo racconto di malavita praghese si muove già in quella direzione.
La trama è tratta dall'unica opera di fiction dello scrittore e giornalista ceco Egon Erwin Kisch, pubblicata nel 1914 – a un anno di distanza dal più grosso scoop della sua carriera di giornalista, quando aveva scoperto lo scandaloso affaire del colonnello Redl, un alto ufficiale dell'esercito austroungarico vittima di un ricatto. La vicenda, che narra di un commissario della omicidi e del suo figlio illegittimo perduto da anni – il *Mädchenhirt* (guardiano di fanciulle, ovvero magnaccia) del titolo – contiene la sua buona dose di artifizio. Peraltro compensata dai dettagli di vita vissuta di chiara impronta giornalistica che emergono dallo scenario di bar sordidi e di loschi commerci. Il magnaccia Jaroslav è interpretato da un giovane attore alle prime armi, l'olandese Henri Peters-Arnolds. Il commissario è invece una figura a noi già familiare: Magnus Stifter, molto attivo come attore di cinema a partire dal 1914, e regista di due "star-vehicles" per Asta Nielsen, *Dora Brandes* e *Das Liebes-ABC* (1916).
Da notare, inoltre, il nome della co-sceneggiatrice di Grune, Beate Schach – la moglie del suo amico, vicino di casa e futuro produttore Max Schach, le cui alterne fortune industriali in Germania e in Inghilterra, saranno in seguito condivise da Grune. Già molto prima della morte di Schach, avvenuta nel 1957, Beate era diventata la compagna di Grune. Quando Schach morì, i due si sposarono; e alla morte di Grune, lei si tolse la vita. Un triangolo degno di uno dei suoi Kammerspiel – teso, intimo, intessuto di gioia e disperazione.

GEOFF BROWN

Karl Grune (Vienna, 1890–1962, Bournemouth, Inghilterra). Benché oggi sia in larga misura dimenticato, Grune fu una figura molto importante nel panorama culturale del cinema tedesco degli anni '20. Nei suoi film, che si distinguevano per l'uso molto parco di didascalie e dialoghi, Grune affidava la narrazione e l'atmosfera agli ingegnosi movimenti di macchina, alle luci e agli effetti visivi. Ebbe una formazione da attore, e passò tre anni nei teatri di provincia prima di essere ingaggiato dal Volksbühne di Vienna, dove fu anche regista. Alla fine della guerra, si trasferì a Berlino, dove lavorò, come attore e come regista, dapprima per il Deutsches Theater e in seguito anche per il Residenz-Theater. Nel 1919, dietro raccomandazione di Max Schach (critico cinematografico e teatrale del *Berliner Tageblatt*), Grune divenne sceneggiatore per la Berliner Film-Manufaktur di Friedrich Zelnik, passando poi alla regia con *Der Mädchenhirt* (1919). Tre anni dopo, lui e Schach fondarono insieme la Stern-Film GmbH. Lavorando a stretto contatto col cameraman Karl Hasselmann, suo collaboratore in undici film, Grune realizzò la sua opera più famosa, *Die Strasse* (*La strada*, 1923) – una meditazione sulle tentazioni notturne e i pericoli della città moderna, che aprì il filone dei cosiddetti film 'di strada'. La sua vena avventurosa continuò con *Arabella, der Roman eines Pferdes* (1924), un melodramma sperimentale raccontato dal punto di vista di un cavallo, e con *Die Brüder Schellenberg* (1926) sul tema del doppelgänger. Con *Königin Luise* (*Maria Luisa di Prussia*, 1927) si cimentò nel genere storico spettacolare; *Waterloo* (*id.* 1928), parimenti sontuoso, era in larga misura ispirato al *Napoléon* di Abel Gance, ricorrendo in alcune scene a un analogo uso dello schermo triplo.
Grune mantenne costantemente i suoi legami professionali con Schach. E dopo che Schach fu nominato direttore generale degli studi Emelka di Monaco, Grune ne divenne il capo della produzione. Emigrato in Inghilterra all'avvento del nazismo, raggiunse le fila degli altri émigrés che lavoravano per le due nuove case di produzione di Schach, la Capitol Film Corporation e la Trafalgar Film Productions. Grune diresse tre sontuosi drammi in costume: *Abdul the Damned* (1935), una parabola abbastanza esplicita sulla dittatura hitleriana, trasposta nella Turchia dell'800, con Fritz Kortner; *Pagliacci* (1936), un adattamento dell'opera di Leoncavallo con Richard Tauber, girato parzialmente a colori; e *The Marriage of Corbal* (1936), un cappa e spada ambientato ai tempi della rivoluzione francese con Ernst Deutsch. Grune divenne il direttore artistico della Capitol e assunse la nazionalità inglese. Tuttavia, i suoi film si rivelarono dei clamorosi fiaschi commerciali, e il collasso delle imprese di Schach scatenò un terremoto finanziario che coinvolse tutta l'industria cinematografica britannica. La carriera registica di Grune non si risollevò mai più. Nel 1947 riprese per un breve periodo l'attività di produttore con il dramma realista scozzese *The Silver Darlings* ma un progetto biblico da lui a lungo accarezzato, *From Beginning to Beginning*, rimase nel limbo. (Estratto da *Concise CineGraph*, a cura di Hans-Michael Bock, Oxford/New York: Berghahn Books, 2008)

Questo film costituisce un'anteprima dell'edizione 2007 di CineFest – Internationales Festival des deutschen Film-Erbes, il festival internazionale che promuove il patrimonio cinematografico tedesco e che si terrà il prossimo novembre, dal 17 al 25, ad Amburgo, e quindi a Berlino, Zurigo, Praga e Vienna. *Der Mädchenhirt*, girato da una troupe tedesca a Praga, è uno dei primi frutti degli stretti e sfaccettati rapporti di collaborazione che hanno caratterizzato l'attività dell'industria cinematografica ceca, austriaca e germanica lungo tutto il XX secolo – una storia complessa e comune che è il tema del Cinefest di quest'anno. La manifestazione è organizzata da CineGraph (Amburgo) e dal Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin) con partner internazionali.

During his life, the director Karl Grune gave various explanations about the birth of his passion for cinema. One was the time spent among foreign soldiers in World War I, when he'd learned to fathom their talk from faces and gestures; hence his urge to develop in cinema a purely pictorial language. Another was the impact he felt as a young man of the theatre by the film camera's access to reality. "Where the theatre served to supply

an illusion," he recalled in 1936 in the English magazine Picturegoer, *"the kine-camera could capture in constantly moving light and shade actual representation of facts."*

The primacy of "actual representation of facts" stayed with him throughout his career. In Der Mädchenhirt, *his first film as director, his camera absorbed the atmosphere of Prague's streets and byways (Grune himself, though born in Vienna, was a Czechoslovak citizen). The tone of the film was realistic, the mood serious: attributes never lost as his work grew subtler, more artfully designed, more psychologically penetrating. This is not yet the Grune who directed* Die Strasse, *the pivotal "street film" of the 1920s, where naturalism and Expressionism criss-crossed; but in this tale of the Prague underworld he is clearly on his way.*

The plot is taken from the only extended piece of fiction by the Czech writer and journalist Egon Erwin Kisch, published in 1914 – a year after Kisch enjoyed his biggest scoop uncovering the scandalous affair of Colonel Redl, the blackmailed Austro-Hungarian officer. The story of a crime commissioner and his long-lost illegitimate son – the Mädchenhirt *(shepherd of girls, or pimp) of the title – contains its obvious contrivances. But a journalist's nose for how life is lived is clear enough in the background details of sleazy bars and shady dealings. Jaroslav the pimp is portrayed by a fresh new face of the time, Dutch actor Henri Peters-Arnolds. The commissioner's face may be much more familiar: he is Magnus Stifter, busy in films since 1914, and the director of two 1916 Asta Nielsen vehicles,* Dora Brandes *and* Das Liebes-ABC.

Note, too, the name of Grune's co-scenarist, Beata Schach – the wife of his friend, neighbour, and future producer, Max Schach, whose industry fortunes in Germany and England, both good and bad, Grune came to share. Long before Schach's death in 1957, Beate had become Grune's companion. When Schach died, they married; when Grune died, she took her own life. It was a triangle worth its own Kammerspiel *film – taut, intimate, laced with happiness and despair. – GEOFF BROWN*

Karl Grune *(Vienna, 1890–1962, Bournemouth, England) Though largely forgotten today, Grune was a notable figure in 1920s German film culture, acclaimed for films that made sparing use of intertitles and dialogue, communicating narrative and atmosphere through the power of camerawork, lighting and visual effects. He trained as an actor, and spent three years at provincial theatres before being engaged at Vienna's Volksbühne, where he was also directed. After the war he moved to Berlin's Deutsches Theater and Residenz-Theater as actor and director. In 1919, on the recommendation of Max Schach (film and theatre critic for the* Berliner Tageblatt*), Grune became a scenarist at Friedrich Zelnik's production company Berliner Film-Manufaktur, graduating to direction with* Der Mädchenhirt *(1919). Three years later he and Schach founded Stern-Film GmbH together. Working closely with cameraman Karl Hasselmann, his collaborator on eleven pictures, Grune created his most famous film,* Die Strasse *(1923) – a rumination on the nocturnal temptations and dangers of any modern city, which inaugurated the "street film" genre. His adventurous streak continued with* Arabella *(1924), an experimental melodrama told from a horse's viewpoint, and a* doppelgänger *film,* Die Brüder Schellenberg *(1926). With* Königin Luise *(1927) he turned to historical epics;* Waterloo *(1928), equally lavish, was heavily inspired by Abel Gance's* Napoléon, *even making use of triple-screen set-ups for some scenes.*

Grune continued his professional association with Schach. After Schach became general manager of Munich's Emelka studios, Grune became its head of production. Emigrating to Britain after the Nazis came to power, he joined other émigrés *working for Schach's new companies, Capitol Film Corporation and Trafalgar Film Productions. Grune directed three opulent costume dramas:* Abdul the Damned *(1935), a thinly-veiled parable about Hitler's dictatorship, transposed to 19th-century Turkey, starring Fritz Kortner;* Pagliacci *(1936), an adaptation of the Leoncavallo opera with Richard Tauber, partially in colour; and* The Marriage of Corbal *(1936), a French Revolution swashbuckler featuring Ernst Deutsch. Grune became Capitol's artistic director and assumed British nationality. However, the films proved costly flops at the British box-office, and the collapse of Schach's enterprises triggered wider financial turmoil in the British industry. Grune's career never recovered. He returned briefly as a producer for the Scottish realist drama* The Silver Darlings *(1947), but a cherished biblical project,* From Beginning to Beginning, *stayed in limbo. (Adapted from the forthcoming* Concise CineGraph, *edited by Hans-Michael Bock, Oxford/New York: Berghahn Books, 2008)*

This screening is presented as a special CineFest Event and a preview of the 2007 CineFest International Festival of German Film Heritage (17-25 November in Hamburg, and subsequently in Berlin, Zurich, Prague, and Vienna). Der Mädchenhirt, *shot by a German crew in Prague, is one of the earliest examples of the close and multi-faceted relations between the Czech, Austrian, and German film industries throughout the 20th century – a complex shared history that is the topic of this year's CineFest. The festival is organized by CineGraph (Hamburg) and the Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin) with international partners.*

Prog. 2

EIN GLAS WASSER (Das Spiel der Königin) (Decla-Bioscop AG, Berlin, per/*for* Universum-Film AG (Ufa), Berlin, DE 1923)

Regia/dir: Ludwig Berger; *prod:* Erich Pommer; *scen:* Ludwig Berger, Adolf Lantz, *dalla pièce/from the play* Le Verre d'eau *di/by* Eugène Scribe; *f./ph:* Günther Krampf, Erich Waschneck; *scg./des:* Hermann Warm, Rudolf Bamberger; *cost:* Karl Töpfer, Otto Schulz; *cast:* Mady Christians (Regina Anna/*Queen Anne*), Lucie Höflich (Duchessa di Marlborough/*Duchess of Marlborough*), Hans Brausewetter (John William Masham), Rudolf Rittner (Lord Bolingbroke), Helga Thomas (Abigail), Hugo Döblin (gioielliere/*jeweller* Tomwood), Hans Wassmann (Lord Richard Scott), Bruno Decarli (Marquis von Torcy), Max Gülstorff (Thompson), Franz

Jackson (Hassan), Josef Römer, Gertrud Wolle; *riprese/filmed:* 1922; *data v.c./censor date:* 19.1.1923; *première:* 1.2.1923, Ufa-Palast am Zoo, Berlin; *lg. or./orig. l.*: 2558 m.; 35mm, 2537 m., 110' (20 fps); *fonte copia/print source:* Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.
Didascalie in tedesco / *German intertitles*.

Nel 1923, mentre in Germania infuriavano inflazione e malumore politico, presentando il suo adattamento di *Le verre d'eau*, una farsa di Eugène Scribe vecchia di 80 anni, Ludwig Berger predicava il vangelo dell'evasione: "Nei tempi di miseria e di oppressione, ancor più che nei tempi di benessere e sicurezza, abbiamo bisogno di serenità e di leggerezza". La supposta fuga dalla realtà dei Romantici, dichiarò, era servita da "cibo e sostegno durante interi decenni di povertà esteriore" e da "ponte verso un futuro migliore". E altrettanto egli si augurava per *Ein Glas Wasser* (*Un bicchiere d'acqua*) – una commedia di grande raffinatezza formale, basata su un intrigo politico/amoroso e ambientata in Inghilterra, all'inizio del 18° secolo, durante il regno della regina Anna e la guerra di successione spagnola. Motore dell'intreccio è il bel Masham, un giovane cortigiano che attira le attenzioni amorose sia della regina Anna che della risoluta duchessa di Marlborough, la donna che detiene il potere all'ombra del trono. Ma il cuore di Masham batte per l'umile Abigail, mentre un altro intrigante cortigiano, Lord Bolingbroke, cerca di usare Masham per abbattere il potere della duchessa…
Agli occhi di un osservatore severo e sprovvisto di humour quale Siegfried Kracauer, i voli di tal fatta verso luoghi di amene evasioni avrebbero implicitamente spianato la strada a Hitler. E forse, a un certo livello, fu proprio così. Ma la maggior parte dei cinéastes odierni sarà lieta di apprezzare l'immaginazione, la fantasia, la leggerezza e la musicalità che Berger riesce a trasmettere al flusso narrativo della vicenda, ai personaggi e alle immagini del suo terzo lungometraggio. Benché avesse riscosso i suoi primi successi a teatro, Berger usa il cinema per liberare ed espandere il suo testo teatrale, e non per inchiodarlo al palcoscenico. I risultati raggiunti da Berger ebbero un immediato riconoscimento. C. Hooper Trask, che all'epoca era il corrispondente di *Variety* a Berlino, definì *Ein Glas Wasser* "uno dei migliori film d'atmosfera mai realizzati in Germania o altrove"; per il critico tedesco Herbert Ihering, il film introdusse per la prima volta la poesia del movimento nel cinema tedesco. Una delle principali componenti dell'atmosfera magica del film è la graziosa Mady Christians (la regina Anna) che interpreterà altri ruoli di regine per Berger nel decennio successivo (*Ein Walzertraum* [*Sogno di un valzer*]; *Die Jugend der Königing Luise*). La fotografia di Günther Krampf e Erich Waschneck, insieme con le scenografie di Hermann Warm e Rudolf Bamberger (fratello di Berger), aggiunsero il loro prezioso contributo, blandendo l'occhio dello spettatore con la sapida opulenza del barocco della Germania meridionale. Ma innanzitutto, c'è Berger, che guida, equilibra e miscela, mostrandoci come sia possibile fare un film intrinsecamente musicale con la sola musicalità delle immagini. – Geoff Brown

Ludwig Berger (Ludwig Gottfried Heinrich Bamberger; Magonza 1892 – Schlangenbad 1969) raggiunse la notorietà come regista teatrale a Berlino, soprattutto grazie a una serie di importanti allestimenti scespiriani realizzati con la collaborazione del fratello Rudolf Bamberger, costumista e scenografo. Dopo il suo debutto cinematografico, avvenuto nel 1920 con *Der Richter von Zalamea*, realizzò tre sontuose produzioni con un cast "all-star" per la Decla-Bioscop di Erich Pommer, coronate dal successo di *Ein Glas Wasser* e da una gustosa versione della fiaba di Cenerentola, *Der verlorene Schuch* (*Cenerentola*, 1923). *Ein Walzertraum* (*Sogno di un valzer*, 1925), ironica rivisitazione introspettiva dell'operetta di Oscar Straus fu un altro rilevante successo. Sedotto da Hollywood, Berger vi girò cinque film per la Paramount, sia muti che sonori: ma esportare la musicalità e la qualità favolistica dei suoi film tedeschi si rivelò un'impresa ardua. Rientrato in Europa, ottenne un modesto successo di stile trionfalistico con *Ich bei Tag und Du bei Nacht* (1932), una commedia musicale ambientata in epoca moderna e girata in versione trilingue per la UFA. I suoi anni da émigré in Olanda furono abbastanza difficili. Da intransigente perfezionista quale era, Berger patì moltissimo per le continue interferenze del produttore Alexander Korda sul set della produzione inglese di *The Thief of Bagdad* (*Il ladro di Bagdad*, 1940) – un'esperienza umiliante per Berger (che alla fine dovette dividere il credit della regia del film con Michael Powell e Tim Whelan). Durante l'occupazione nazista dei Paesi Bassi riuscì a sopravvivere usando documenti contraffatti. Tornato in Germania nel 1947, lavorò soprattutto per la televisione. Divenne un pioniere del dramma televisivo della Germania occidentale e nel bienno 1957-1958 produsse una pregevole serie di commedie scespiriane, che completò il cerchio della sua carriera. In retrospettiva, il sentimento predominante riguardo alla sua esperienza cinematografica si esemplifica bene col titolo del relativo capitolo delle sue memorie, redatte nel 1953: "Il circo delle pulci". (Estratto da *Concise CineGraph*).

In 1923, unveiling his film adaptation of an 80-year-old Eugène Scribe farce, Le Verre d'eau *(The Glass of Water), when inflation and political tempers raged in Germany, Ludwig Berger preached the gospel of escapism: "In times of misery and oppression even more than in times of security and wealth, we long for serenity and light play." The Romantics' supposed flight from reality, he declared, had served as "food and strength during decades of external poverty" and "a bridge to a better future". So, he hoped, would* Ein Glas Wasser *– a visually exquisite comedy of political and amorous scheming, set in the early 18th century during the reign of England's Queen Anne and the Spanish War of Succession. The plot's pivot is the handsome youth Masham, who catches the eye of both Queen Anne and the strong-willed Duchess of Marlborough, the power behind the throne, though Masham's own heart focuses on the lowly Abigail. Enter another political schemer, Lord Bolingbroke, who sees a way of using Masham to scupper the Duchess's power.*

To a hard, humourless observer like Siegfried Kracauer, such an escapist flight into prettier times was clearly a footpath to Hitler. Perhaps at some level it was. But most cinéastes *today will be happy to rejoice in the imagination, fantasy, light touch, and musicality Berger brings to the flow of story, character, and imagery in his third feature film. Though Berger achieved his first successes in the theatre, he uses cinema to liberate and expand his stage text, never to nail it to the floor. Berger's achievements were recognized immediately. C. Hooper Trask, Berlin correspondent for* Variety *at the time, labelled* Ein Glas Wasser *"one of the best atmosphere pictures ever done anywhere"; to the German critic Herbert Ihering, the film brought lyrical movement into German cinema for the first time. A chief constituent in this magic atmosphere is the gracious Mady Christians (Queen Anne), featured in other regal roles for Berger later in the decade (*Ein Walzertaum*;* Die Jugend der Königin Luise*). Günther Krampf and Erich Waschneck's photography, and the sets of Hermann Warm and Rudolf Bamberger (Berger's brother), make their own contribution, soothing the eyes with opulence flavoured with the South German baroque. Above all, there is Berger, guiding, balancing, and blending, showing how to make an innately musical film through the music of images alone.*

GEOFF BROWN

Ludwig Berger *(Ludwig Gottfried Heinrich Bamberger; Mainz, 1892-1969, Schlangenbad) first made his name directing in the theatre, notably with Shakespeare productions in Berlin, featuring sets and costumes designed by his brother Rudolf Bamberger. Following his 1920 film debut,* Der Richter von Zalamea*, he made three lavish, all-star pictures for producer Erich Pommer at Decla-Bioscop, crowned by* Ein Glas Wasser *and a succulent version of the Cinderella story,* Der verlorene Schuh *(1923).* Ein Walzertraum *(1925), an ironic, self-reflective version of Oscar Straus's operetta, was another notable success. Enticed to Hollywood, Berger laboured on five Paramount films, silent and sound: but exporting the musicality and fairy-tale qualities of his German films proved difficult. Returning to Europe, he scored a modest stylistic triumph with Ufa's tri-lingual modern-day musical comedy* Ich bei Tag und Du bei Nacht *(1932). His* émigré *years, based in the Netherlands, were difficult. A highly-strung perfectionist, he suffered much interference from producer Alexander Korda on the British-made* The Thief of Bagdad *(1940) – an ignominious experience for Berger (he ended up sharing directorial credit with Michael Powell and Tim Whelan). During the Nazis' occupation of the Netherlands he managed to survive using forged papers. Returning to West Germany in 1947, his most significant work was for television. He became a pioneer of West German television drama, and in 1957-58 produced an outstanding series of Shakespeare comedies; his career had come full circle. Berger's retrospective feelings about his cinema experiences may be judged from the title he gave the relevant chapter in his 1953 memoirs: "The Flea Circus". (Adapted from the forthcoming* Concise CineGraph*, edited by Hans-Michael Bock, Oxford/NewYork: Berghahn Books, 2008)*

Prog. 3

RIVALEN (Apex Film Company Limited, Berlin, DE 1923)
Regia/dir: Harry Piel; *prod:* Harry Piel, Louis Zimmermann, Heinrich Nebenzahl; *scen:* Alfred Zeisler, Victor Abel, [Harry Piel]; *f./ph*: Georg Muschner; *scg./des*: Hermann Warm, Albert Korell; *acrobazie/stunts*: Hermann Stetza; *cast:* Harry Piel (Harry Peel), Adolf Klein (Professor Ravello), Inge Helgard (Evelyn), Charly Berger, Karl Platen, Heinz Stieda, Albert Paulig, Maria Wefers, Erich Sandt; *riprese/filmed:* 10.1922-1.1923; *data v.c./censor date:* 23.2.1923; *première*: 23.2.1923, Berlin (Schauberg); *lg. or./orig. l.*: 2476 m.; 35mm, 2437 m., 105' (20 fps); *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles*.

Le opere gravide di simboli, ombre e miti, non facevano per Harry Piel. Già a partire dai titoli, i suoi film proclamavano il loro contenuto con la malizia strategica di un romanzo poliziesco da quattro soldi o di un poster di circo. *The Flying Car. The Black Envelope. Zigano, Brigand of Devil's Mountain.* Queste sigle annunciavano prodotti popolari di rapido consumo basati sulla formula 'avventure mozzafiato e capitomboli a rotta di collo'. Perfino Siegfried Kracauer, negli anni '20, mostrò un debole per quei film, lodando la loro assenza di pretese in una cinematografia nazionale che stravedeva per la pompositàà artistica. "Brillante e allegra paccottiglia", li definì.
Attore, produttore e regista, fin dai suoi esordi Piel impostò la propria carriera sotto il segno di culture popolari diverse da quella tedesca. Anche il suo nome si era costantemente anglicizzato: Heinrich Piel divenne Harry Piel, e, in alcune occasioni, o sulle copie destinate al mercato estero, Harry Peel. Si ispirò in larga misura a Sherlock Holmes e ai serial americani. Le prodezze acrobatiche e lo slancio atletico di cui dava sfoggio nei suoi film spinsero i cronisti dell'epoca a chiamarlo "il Douglas Fairbanks tedesco", anche se il parallelo era abbastanza improprio. Piel, ad esempio, non mostrò alcuna propensione per l'estetismo puramente ornamentale del Fairbanks di *The Thief of Bagdad* (*Il ladro di Bagdad* – Raoul Walsh, 1924). Né Fairbanks si fece mai tentare dalla fantascienza, dagli scienziati pazzi e dai robot come questo, peraltro delizioso, film di Piel.
In *Rivalen* e nel suo sequel *Der letzte Kampf* (distribuito a un mese di distanza), Piel fece un notevole sforzo per migliorare gli standard qualitativi dei suoi film. Basta osservare la fantasiosa modernità dei set disegnati da Hermann Warm per la spettacolare scena nel salone da ballo; l'ingegnosità delle riprese, e la vivace esuberanza delle acrobazie dello stesso Piel (messe a punto con l'aiuto del suo collega Hermann Stetza). Questo non significa che Piel avesse accantonato del tutto le banalità. Per quanto riguarda la trama, attinse a uno dei suoi primi successi, *Die grosse Wette* (1916), un'avventura futuristica ambientata nell'America dell'anno 2000. Ma anche se il 'dove' e il 'quando' della vicenda di *Rivalen* non appaiono immediatamente evidenti, si tratta comunque di un luogo e di un tempo abitati da

figure a noi piacevolmente familiari. C'è infatti lo scienziato pazzo dalle manie di onnipotenza, il Professor Ravello, con il suo robot predatore. C'è Evelyn, la fanciulla graziosa in pericolo (qui sfortunato oggetto del desiderio di Ravello). Oltre all'aitante Harry, l'eroe coraggioso, che per lei affronta una serie di prove terribili, culminanti in un quasi esiziale soffocamento subacqueo dentro una gabbia di vetro.
In una delle scene più spericolate del film si vede un'automobile che, da un ponte sospeso, precipita nell'acqua. Le riprese avvennero a Kalksee, una località ad est di Berlino, dove la macchina è rimasta, sommersa e dimenticata, fino al 1963, l'anno della morte di Piel, quando alcuni subacquei alla ricerca d'altro la scoprirono per caso. Si trattò di un sorprendente memento fisico di quella che, fino ad allora, era stata una carriera invisibile. La maggior parte dei negativi dei suoi film sono andati distrutti nei bombardamenti della seconda guerra mondiale; e quelli purtroppo, neanche la straordinaria ingegnosità di Harry Piel, ce li potrebbe restituire. – GEOFF BROWN

Harry Piel (Heinrich Piel; Düsseldorf-Benrath, 1892-1963, Monaco) nei primi anni di carriera si guadagnò il soprannome di "Regista Dinamite" per le frequenti esplosioni che caratterizzavano i suoi spettacolari film d'avventura e serial polizieschi. I cui altri ingredienti abituali erano le acrobazie, gli animali selvaggi, i panorami esotici e le trame movimentate – e, naturalmente, lo stesso Piel nelle vesti del protagonista. Con un palmarès di oltre 100 film – e una carriera quarantennale che ha attraversato l'epoca guglielmina, Weimar, il nazismo e il secondo dopoguerra – rappresentò egli stesso un genere popolare a se stante.
Dopo la scuola, Piel prestò servizio in marina, frequentò alcuni corsi di commercio e prese il brevetto di pilota acrobatico. Attività che, una volta combinate insieme, si rivelarono preziose per la sua carriera. Esordì nel 1912 con *Schwarzes Blut*, da lui prodotto, diretto e sceneggiato. *Die grosse Wette* (1916) segnò il suo debutto nella fantascienza; e nello stesso anno, in *Unter heisser Zone*, apparvero le prime audaci scene acrobatiche con gli animali feroci.
Dopo aver diretto, per Joe May, 8 film polizieschi della serie del detective Joe Deebs, iniziò a creare le proprie avventure come Harry Piel; realizzò di persona quasi tutte le scene acrobatiche dei suoi film e divenne una star di fama internazionale. Alcuni film lo videro impegnato in doppi ruoli, come *Sein grösster Bluff* (1927), dove era affiancato da una giovane Marlene Dietrich.
Piel si adattò senza problemi al sonoro, con la commedia di identità scambiate *Er oder Ich* (1930). I film di animali e di circo continuarono negli anni del nazismo, con titoli quali *Der Dschungel ruft and Menschen, Tiere* e *Sensationen. Ein Unsichtbarer geht durch die Stadt* (1933) fu uno dei rari film di fantascienza/fantasy dell'epoca. Nel 1943, il suo *Panik*, una storia patriottica su un acchiappa-animali, venne proibito perché la censura ritenne che le realistiche scene di raid aerei del film potessero minare il morale del pubblico.
Alla fine della guerra, Piel fu imprigionato per 6 mesi come "simpatizzante" del nazismo e interdetto dal lavoro per 5 anni. Nel 1950 fondò una nuova casa di produzione, la Ariel-Film; ma i tempi erano mutati. Il suo genere di cinema popolare non attirava più gli spettatori; né poteva ormai lo stesso Piel, che era sempre stato un po' grassottello e ora stava visibilmente invecchiando, risultare convincente nei panni dello scavezzacollo. Il film della sua rentrée, *Der Tiger Akbar* (1951), per adeguarsi allo scorrere del tempo, era impostato su un tragico idillio tra un addestratore di animali e una collega più giovane. Il suo ultimo lavoro di una certa importanza, *Gesprengte Gitter – Die Elefanten sind los* (1953), era una versione rimaneggiata dell'inedito *Panik*. Durante gli anni '50, Piel realizzò ancora qualche cortometraggio, prima di ritirarsi del tutto alla fine del decennio. (Estratto da *Concise CineGraph*)

Films pregnant with symbols, shadows, and myths were not for Harry Piel. From the titles downwards, they spilled their contents with the blunt finesse of a cheap crime novel or a circus poster. The Flying Car. The Black Envelope. Zigano, Brigand of Devil's Mountain. Behind these tags lay boisterous thrills and spills in films packaged for quick consumption and popularity. Even Siegfried Kracauer succumbed to their gusto in the 1920s, valuing the films' absence of pretension in a national cinema over-fond of the pompously artistic. "Bright and cheerful trash," he called them. From the beginning, as actor, producer, and director, Piel used popular cultures beyond Germany as his inspiration and goal. His name was steadily Anglicized: Heinrich Piel became Harry Piel, and, in some situations and foreign prints, Harry Peel. He fed off Sherlock Holmes and American serials. The stunts and athletic abandon of his films lured contemporary commentators to call him "the German Douglas Fairbanks", though the parallels were never exact. Piel never leaned towards decorative art, as Fairbanks did in The Thief of Bagdad. *Nor did Fairbanks ever tangle with science-fiction, a mad scientist, and a robot, as Piel does in the delightful film we're presenting here.*
In Rivalen *and its sequel* Der letzte Kampf *(released one month later), Piel made a determined effort to heighten his cinematic polish. Look at Hermann Warm's modish and fanciful designs in the spectacular ballroom scene; at the camerawork's slickness, and the panache of Piel's stunts (engineered with the help of his colleague Hermann Stetza). Yet Piel hadn't abandoned hokum. For plot material he drew on one of his early successes,* Die grosse Wette *(1916), a futuristic adventure set in America in the year 2000. Where and when* Rivalen *takes place is not so immediately obvious. But it's a time and country happily stocked with familiar figures. There's the power-crazed scientist Professor Ravello and his marauding robot. There's Evelyn the lovely damsel in distress (unfortunate target of Ravello's desires). Plus sturdy Harry, the courageous hero, who undergoes various fates worse than death, topped by underwater suffocation in a glass cage.*
One of the stunts features a car, tumbling from a bridge into water (the location used was Kalksee, east of Berlin). There the car stayed, drowned and forgotten, until 1963, the year of Piel's death, when divers looking for something else uncovered it by chance. It was a surprising physical

memento of what was by then an invisible career. For negatives of the bulk of his films had been destroyed by the bombs of World War II; now, not even Harry Piel's ingenuity can bring them back. – GEOFF BROWN

Harry Piel *(Heinrich Piel; Düsseldorf-Benrath, 1892-1963, Munich) acquired the early nickname of the "Dynamite Director" from the explosions frequently staged in his spectacular adventure films and detective serials. Other regular ingredients included stunts, wild animals, exotic vistas, and turbulent plots – plus Piel himself in the starring role. Over 40 years and 100 films, through the Wilhelmine, Weimar, Nazi, and post-war periods, he was almost a popular genre in himself.*
On leaving school, Piel served as a ship cadet, took a business course, and trained as a stunt pilot. The skills gathered proved invaluable in building his film career. He began in 1912 with Schwarzes Blut*, which he produced, directed, and wrote.* Die grosse Wette *(1916) marked his debut in the science-fiction genre; the daring wild-animal stunts first appeared the same year in* Unter heisser Zone.
After directing 8 detective films in the Joe Deebs series for Joe May, he created his own Harry Piel adventures; he performed most of his own stunts and became an internationally recognized star. Some films featured him in double roles, as in Sein grösster Bluff *(1927), where he was teamed with a young Marlene Dietrich.*
In 1930 Piel moved effortlessly into sound films with the mistaken-identity comedy Er oder Ich. *The animal and circus films continued into the Nazi years with films like* Der Dschungel ruft *and* Menschen, Tiere, Sensationen. Ein Unsichtbarer geht durch die Stadt *(1933) was one of the period's rare science-fiction and fantasy films. In 1943, his patriotic story about an animal-catcher,* Panik*, was banned because censors believed its realistic air-raid scenes could undermine public morale.*
After World War II Piel was imprisoned for 6 months as a Nazi "fellow traveller" and banned from working for 5 years. In 1950 he founded a new company, Ariel-Film, but the clock was ticking. His brand of popular cinema no longer appealed to audiences; nor could Piel himself, always a bit plump and now visibly ageing, convince them as a daredevil. His comeback film, Der Tiger Akbar *(1951), used a tragic romance between an animal trainer and a younger colleague to reflect on the march of time. His last major release was* Gesprengte Gitter – Die Elefanten sind los *(1953), an edited version of the unreleased* Panik*. During the 1950s, Piel released a few shorts, before retiring at the end of the decade. (Adapted from the forthcoming* Concise CineGraph*, edited by Hans-Michael Bock, Oxford/New York: Berghahn Books, 2008)*

Prog. 4

BUDDENBROOKS (Dea-Film GmbH Albert Pommer, Berlin, per/*for* Universum-Film AG (Ufa), Berlin, DE 1923)
Regia/dir: Gerhard Lamprecht; *prod:* Albert Pommer; *scen*: Alfred Fekete, Luise Heilborn-Körbitz, Gerhard Lamprecht, *dal romanzo di/from the novel by* Thomas Mann; *f./ph:* Erich Waschneck, Herbert Stephan; *scg./des:* Otto Moldenhauer; *cast:* Peter Esser (Thomas Buddenbrook), Mady Christians (Gerda Arnoldsen), Alfred Abel (Christian Buddenbrook), Hildegard Imhoff (Tony Buddenbrook), Mathilde Sussin (Elisabeth Buddenbrook), Franz Egénieff (armatore/*shipowner* Arnoldsen), Rudolf del Zopp (Console/*Consul* Kröger), Auguste Prasch-Grevenberg (Babette), Ralph Arthur Roberts (Bendix Grünlich), Charlotte Böcklin (Aline Puvogel), Karl Platen (procuratore/*clerk* Marcus), Kurt Vespermann (Renée Throta), Elsa Wagner (Sesemi Weichbrodt), Rudolf Lettinger (postiglione / *coachman* Grobleben), Emil Heyse (Kesselmeyer), Friedrich Taeger (Borgomastro/*Burgomaster* Oeverdieck), Philipp Manning, Hermann Vallentin (Smith), Robert Leffler (Capitano/*Captain* Kloot); *riprese/filmed:* 1923; *data v.c./censor date:* 16.8.1923; *première*: 31.8.1923, Tauentzien-Palast, Berlin; *lg. or./orig. l.*: 2383 m.; 35mm, 2301 m., 85' (24 fps), col. (*imbibizione originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original tinting*); *fonte copia/print source:* Deutsche Kinemathek, Berlin. Didascalie in tedesco / *German intertitles*.

Due poderosi volumi nella prima edizione, pubblicata alla fine del 1900. Un totale di 1105 pagine. Le dimensioni del primo romanzo di Thomas Mann, *Die Buddenbrooks* [I Buddenbrooks], pur senza considerare la fama del libro e del suo autore, farebbero tremare i polsi anche a un regista di oggi. Venticinquenne all'epoca in cui venne realizzata questa prima riduzione per lo schermo del romanzo di Mann, il regista Gerhard Lamprecht e il produttore Albert Pommer (il fratello maggiore di Erich Pommer) procedettero con la masima riflessione e cautela. Dal romanzo fiume di Mann, dettagliata cronistoria di una ricca famiglia di mercanti di Lubecca che subisce un lento declino economico, spirituale e fisico nel corso di quattro generazioni, la sceneggiatura estrasse la storia di Thomas Buddenbrook, un esponente della terza generazione. E l'ambientazione ottocentesca venne aggiornata ai primi anni del Novecento. Mann, cui fu sottoposta la sceneggiatura, dette il suo assenso a tutti cambiamenti, anche là dove Lamprecht aveva segretamente sperato in qualche suo intervento migliorativo. E anche il prodotto finale, il film *Die Buddenbrooks*, non scalfì l'interesse di Mann sulle potenzialità artistiche del cinema: scrivendone nel 1928, sollecitava i registi ad affrontare altri suoi romanzi, in particolare "Der Zauberberg" (La montagna incantata). (Nessuno lo ha fatto fino al 1967, con un film televisivo di produzione tedesca).
Per quale motivo Thomas Mann si era mostrato così arrendevole nei confronti del progetto e dello script di *Die Buddenbrooks*? Forse aveva colto la grande attenzione di Lamprecht per i dettagli realistici – qualità che emerge in tutti i suoi film migliori. Per conferire precisione e sostanza al suo ritratto della società borghese di Lubecca – lo stesso mondo in cui era nato – Mann aveva svolto un'ampia ricerca sull'economia cittadina, sui prezzi delle merci e altre cose simili. Lamprecht, nel suo specifico, assicurò un'analoga precisione girando gli esterni e buona parte degli interni del film

nella splendida cornice anseatica di Lubecca. Man mano che la cinepresa segue le vicissitudini di Thomas Buddenbrook (la moglie negletta, il fratello ribelle Christian, l'importazione di grano dall'Argentina decisa dal senato di Lubecca…) si evidenzia l'abilità di Lamprecht nel catturare l'essenza della quotidianità e i continui mutamenti psicologici e ambientali. Ed è questa caratteristica che unisce la borghesia della Lubecca di Mann agli sgambettanti bambini berlinesi di *Emil und die Detektive* (*La terribile* armata, 1931), il film più famoso di Lamprecht.
Un altro grande pregio di *Die Buddenbrooks* è il suo cast. Peter Esser, che interpreta Thomas, non ebbe una carriera cinematografica di rilievo, ma gli altri interpreti, oltre ad avere dei volti a noi piacevolmente familiari, sono tutti attori di indubbio talento: Alfred Abel (il glaciale padrone di *Metropolis*) qui nei panni del problematico Christian; il popolare e versatile Ralph Arthur Roberts in quelli di Grünlich, l'ambiguo cognato di Thomas; e Mady Christians, che soffre dignitosamente, con magnifica compostezza, nel ruolo della moglie negletta di Thomas. Loro li cerchereste invano nelle 1105 pagine di Mann. – GEOFF BROWN

Gerhard Lamprecht (Berlino, 1897-1974, Berlino) eccelse nei drammi realistici che riproducevano ambienti e personaggi della vita di tutti i giorni. Proiezionista part-time fin dall'età di 12 anni, a 17 aveva già venduto il suo primo script, alla Eiko-Film. Nel 1917, mentre lavorava come sceneggiatore presso la Messter-Film, fu richiamato e spedito a combattere sul fronte di guerra; ricoverato in un ospedale militare, continuò a lavorare, scrivendo, tra gli altri, *Der Weltspiegel* (1918), realizzato da Lupu Pick. Lamprecht divenne in seguito lo sceneggiatore capo della Rex-Film di Pick, per conto della quale supervisionò anche la produzione di alcuni "star-vehicles" per l'attore Bernd Aldor.
Lamprecht debuttò nella regia con *Es bleibt in der Familie* (1920), realizzato per la casa di produzione di Paul Heidemann. Sbancò i botteghini con un paio di sbrigativi film di "confessioni" con Ruth Weyer (*Die Beichte einer Mutter*, e *Die Beichte der Krankenschwester*, entrambi del 1921). Il suo talento per il dramma realistico emerse ulteriormente con *Die Buddenbrooks* (1923), da Thomas Mann. *Die Verrufen* (1925), nato da una collaborazione con l'illustratore e scrittore Heinrich Zille, dette il via al filone tedesco dei film di denuncia sociale che puntavano il dito sulle dure condizioni di vita degli operai nelle grandi città. Forte del proprio successo, fondò una casa di produzione, la Gerhard Lamprecht-Filmproduktion, per la quale realizzò *Menschen untereinander*, ambientato in un casamento popolare, e *Die Unehelichen*, basato sui resoconti di una "Associazione per la prevenzione della violenza e dello sfruttamento del bambino". Quando il mercato venne inondato di analoghi prodotti "alla Zille", Lamprecht passò al melodramma (*Der Katzensteg*) e a film di ambiente militare prussiano (tra cui le due parti di *Der alte Fritz*, 1927). Il suo maggiore successo internazionale fu il film sonoro Ufa *Emil und die Detektive* (1931), da uno script di Billie Wilder basato sul popolare romanzo per ragazzi di Erich Kästner.
Durante gli anni del nazismo, Lamprecht divenne un pedestre anche se abile regista di film di genere, con occasionali adattamenti da opere letterarie quali *Madame Bovary* (*id.* 1937) e *Der Spieler* (*Il giocatore*, 1938). Le opere migliori di quel periodo furono due melodrammi di ambiente operaio: *Frau im Strom* (1939) e *Du gehörst zu mir* (1943). Dopo la seconda guerra mondiale, Lamprecht realizzò per la DEFA il "film di macerie" *Irgendwo in Berlin* (1946), che si ispirava palesemente a *Emil und die Detektive*, e continuò a realizzare film di assoluto disimpegno fino alla metà degli anni '50.
Fu collezionista di film e memorabilia del cinema fin dai primi anni '10, e il suo catalogo in dieci volumi sui film tedeschi dell'epoca del muto, pubblicato tra il 1967 e il 1970 dalla Deutsche Kinemathek di Berlino (alla cui costituzione contribuì in prima persona), rimane tuttora un esemplare modello di riferimento. (Estratto da *Concise CineGraph*)

Two stout volumes in its first printing, published at the end of 1900. A total of 1105 pages. The dimensions of Thomas Mann's first novel, Buddenbrooks*, let alone the book and the author's reputation, would give pause to a filmmaker even today. Twenty-five years old at the time of shooting what was cinema's first adaptation of a Thomas Mann book, the director Gerhard Lamprecht and producer Albert Pommer (Erich Pommer's elder brother) deliberately trod carefully. From Mann's detailed chronicle of a wealthy Lübeck mercantile family suffering economic, spiritual, and physical decline over four generations, the script plucked out the story of Thomas Buddenbrook, the third-generation son. Settings were updated from the 19th century. Mann was consulted over the script, and consented to all changes, even in places where Lamprecht secretly hoped for some improving intervention. And after production, the actuality of* Buddenbrooks *didn't scar Mann's interest in cinema's artistic possibilities: writing in 1928, he actively urged filmmakers to tackle other novels, especially* Der Zauberberg *(*The Magic Mountain*). (No-one did until 1967, in a West German TV film.)*
Why was Thomas Mann so pliant over the planning and script of Buddenbrooks*? Maybe he detected Lamprecht's eye for realistic detail – a quality of all his best films. To give precision and ballast to his portrait of Lübeck bourgeois society – the world he himself was born into – Mann undertook extensive research into the town's economics, commodity prices, and the like. Lamprecht secured his own kind of precision by shooting exteriors and selected interiors in Lübeck's Hanseatic splendour. As the camera follows the travails of Thomas Buddenbrook, his neglected wife, his wayward brother Christian, and the Lübeck Senate's grain shipment from Argentina, we get early evidence of Lamprecht's knack for capturing the texture of everyday life, the ebb and flow of character and environment. That is what links Mann's Lübeck bourgeoisie to the scampering Berlin children of* Emil und die Detektive *(1931), Lamprecht's best-known film.*

Another pleasure of Buddenbrooks *is the cast. Peter Esser, the incarnation of Thomas, enjoyed no sustained film career, but with other players we're comfortably among familiar faces and distinctive talents. There's Alfred Abel (the icy master of* Metropolis*) as the troublesome Christian; popular, versatile Ralph Arthur Roberts as Grünlich, a devious brother-in-law; and Mady Christians, perpetually comely, suffering beautifully as Thomas's neglected wife. You couldn't find them in Mann's 1105 pages. – GEOFF BROWN*

Gerhard Lamprecht *(Berlin, 1897–1974, West Berlin) excelled at realist dramas recreating everyday settings and characters. A part-time cinema projectionist from the age of 12, by 17 he had sold his first script, to Eiko-Film. Contracted to join Messter-Film as a scenarist in 1917, he was called up to fight and continued working from his military hospital sickbed, writing among others* Der Weltspiegel *(1918), filmed by Lupu Pick. Lamprecht subsequently became head of scriptwriting at Pick's Rex-Film; he also supervised the company's starring vehicles for Bernd Aldor.*
Lamprecht's directorial debut was Es bleibt in der Familie *(1920), made for Paul Heidemann's production company. He struck box-office gold with quickly-made "confessions" films starring Ruth Weyer (*Die Beichte einer Mutter*, and* Die Beichte der Krankenschwester*, both 1921). A talent for realist drama became more evident with his Thomas Mann adaptation,* Buddenbrooks *(1923).* Die Verrufen *(1925), a collaboration with the illustrator and writer Heinrich Zille, started the trend in German cinema for exposés of urban working-class misery. Building on his success, for his own company Gerhard Lamprecht-Filmproduktion he made* Menschen untereinander*, about life in a tenement, and* Die Unehelichen*, based on reports by the Society for the Prevention of Child Cruelty and Exploitation. When similar product flooded the market, Lamprecht switched to melodrama (*Der Katzensteg*) and Prussian military pictures (the two-part* Der alte Fritz*, 1927). His greatest international success was the Ufa sound film* Emil und die Detektive *(1931), from a script by Billie Wilder based on Erich Kästner's popular children's novel.*
During the Nazi years Lamprecht became a pedestrian if workmanlike director of genre films, with occasional literary adaptations like Madame Bovary *(1937) and* Der Spieler *(1938). His best films from this period were two melodramas with working-class protagonists:* Frau im Strom *(1939) and* Du gehörst zu mir *(1943). After World War II, Lamprecht made the DEFA "rubble film"* Irgendwo in Berlin *(1946), which drew heavily on* Emil und die Detektive*, and continued making further entertainment pictures until the mid-1950s.*
A collector of film prints and memorabilia since the early 1910s, his 10-volume catalogue of German silent films, published between 1967 and 1970 by the Deutsche Kinemathek, Berlin, an institution he helped to establish, remains a standard reference work. (Adapted from the forthcoming Concise CineGraph*, edited by Hans-Michael Bock, Oxford/New York: Berghahn Books, 2008)*

Prog. 5

DAS ALTE GESETZ (Baruch) (Comedia-Film GmbH, Berlin, DE 1923)
Regia/dir: Ewald André Dupont; *scen*: Paul Reno, dalle memorie di/*from the memoirs by* Heinrich Laube; *f./ph*: Theodor Sparkuhl; *scg./des*: Alfred Junge, Curt Kahle; *cost:* Ali Hubert; *cast:* Ernst Deutsch (Baruch), Henny Porten (Erzherzogin/*Archduchess* Elisabeth Theresia), Ruth Weyher (dama di corte/*Lady in waiting*), Hermann Vallentin (Heinrich Laube), Avrom Morewsky (*Rabbi* Mayer), Grete Berger (sua moglie/*his wife*), Robert Garrison (Ruben Pick), Fritz Richard (Nathan), Margarete Schlegel (Esther), Jakob Tiedtke (direttore della compagnia teatrale/*Director of the theatre company*), Olga Limburg (seine Frau/*his wife*), Alice Hechy (la figlia/*their daughter*), Julius M. Brandt (il vecchio attore/*old comedian*), Robert Scholz, Alfred Krafft-Lortzing, Dominik Löscher, Philipp Manning, Wolfgang Zilzer, Kálmán Zátony; *riprese/filmed:* 1923; *data v.c./censor date:* 18.10.1923; *première*: 29.10.1923, Marmorhaus, Berlin; *lg. or./orig. l.*: 3028 m.; 35mm, 2920 m., 107' (24 fps); *fonte copia/print source:* Deutsche Kinemathek, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles*.

Nei tardi anni '20, all'epoca del suo massimo trionfo, E.A. Dupont divenne tristemente famoso tra le maestranze della British International Pictures per i suoi capricci da tiranno, sollevando interminabili discussioni sui minimi particolari della disposizione delle luci, o lasciando lo staff tecnico con le mani in mano per ore mentre il grande maestro aspettava l'ispirazione. Ma prima del successo mondiale di *Varieté* (1925), la produzione artistica e le maniere di Dupont erano state decisamente più terra terra. Aveva esordito nel 1918 dirigendo un cospicuo numero di film polizieschi, basati su script sbrigativi di sua ideazione, che non avevano mai attirato l'attenzione della critica. La situazione cambiò significativamente dopo il fortunato sodalizio siglato con la diva (e produttrice) Henny Porten. *Die Geier-Wally*, primo di una lunga serie di adattamenti cinematografici da un popolare romanzo del filone Heimat, apparve nel 1921. Ma fu *Das alte Gesetz*, con la Porten e Ernst Deutsch, a consolidare la fama di Dupont.
Come *Varieté*, il film è ambientato nel mondo dello spettacolo, anche se qui non assistiamo alle esibizioni di artisti del trapezio, giocolieri o altre attrazioni del vaudeville. Lo script di Paul Reno traeva ispirazione da un testo autobiografico di Heinrich Laube, che raccontava i momenti clou della sua movimentata carriera teatrale come direttore del Burgtheater di Vienna, negli anni '70 dell'800. Il Lauber cinematografico di Hermann Vallentin ricalca i soliti cliché dello show business: l'impresario brusco di modi, ma dal cuore d'oro. Una dicotomia più sottile emerge invece dalla figura di Baruch (Ernst Deutsch), un aspirante attore, che per seguire la propria vocazione teatrale sfida l'ira del padre rabbino. (Pochi anni dopo, Al Jolson in *The Jazz Singer* dovrà vedersela con un problema analogo.)

Dupont, il suo cameraman Theodor Sparkuhl, e i suoi scenografi Alfred Junge e Curt Kahle danno prova di grande ingegnosità nel delineare il conflitto che emerge tra i due mondi. Lo shtetl dell'Europa dell'est – la casa natia di Baruch e la radice della "vecchia legge" che dà il titolo al film – contrapposto al milieu teatrale di Vienna e alle attrattive dell'arciduchessa Elisabeth (Henny Porten). Lo stesso Baruch, in quanto ebreo ortodosso, è un uomo diviso, sempre ai margini della brillante società viennese.
In questo film di svolta, la padronanza tecnica di Dupont non ha ancora acquisito la fluidità di movimento, la profondità psicologica, e la forza propulsiva che troveranno la loro straordinaria compiutezza in *Varieté*. E tuttavia anche qui – nella accurata composizione delle immagini, nell'attenzione dedicata ai significati emozionali della struttura, della luce, e dell'ombra – vediamo già emergere in nuce lo stile di Dupont.
I ruoli che aveva interpretato nella pièce *Der Sohn* di Walter Hasenclever e nel film di Karlheinz Martin tratto da *Von Morgen bis Mitternacht* di Georg Kaiser avevano procurato a Ernst Deutsch la fama di attore "espressionista". Ma Dupont e la cinepresa di Sparkuhl gli aprirono una strada diversa, indirizzandolo verso il realismo psicologico e la manifestazione del pensiero, piuttosto che verso gli stati di intensa esaltazione emotiva.
Dopo aver ignorato i film polizieschi di Dupont, i critici tedeschi tributarono al regista di *Das alte Gesetz* una serie di articoli encomiastici, elogiando in modo particolare la sua padronanza delle atmosfere e dei dettagli. "Un libro illustrato di gusto squisito", dichiarò il *Film-Kurier*. Nel 1924, invece di consolidare il suo nuovo status, Dupont impresse una nuova svolta alla sua carriera e divenne direttore e impresario dell'Apollotheater di Mannheim, accumulando l'esperienza necessaria per realizzare il film che gli dette una sconvolgente notorietà mondiale: *Varieté*. Il cinema e la vita di Dupont non sarebbero mai più stati gli stessi. – GEOFF BROWN

Ewald André Dupont (Zeitz, Sassonia-Anhalt, 1891-1956, Los Angeles) iniziò la sua carriera come giornalista nel 1911, scrivendo per alcuni giornali di Berlino; e dal 1915 tenne regolarmente una rubrica di "arti dello spettacolo e cinema" sul quotidiano *Bild Zeitung am Mittag*. Nel 1916 esordì come sceneggiatore, soprattutto di serial polizieschi; e scrisse tre sequel del fortunato *Es werde Licht!*, film di 'illuminazione sessuale' di Richard Oswald. Nel 1918, scritturato dalla casa di produzione Stern-Film, cominciò a scrivere – e in un secondo tempo anche a dirigere – una lunga serie poliziesca con Max Landa (ne girò dodici episodi in due anni). La successiva esperienza con la Gloria-Film alzò il livello delle sue produzioni, ma la notorietà gli giunse solo con i due "star-vehicles" girati per Henny Porten *Die Geier-Wally* (1921) e *Das alte Gesetz* (1923).
Nel 1925, Dupont ottenne un successo internazionale con *Varieté*, prodotto da Erich Pommer per la Ufa. La Universal Pictures lo invitò a Hollywood, ma la sua prima committenza americana, *Love Me and the World Is Mine*, si rivelò un insuccesso. Ritornato in Europa, andò a lavorare in Inghilterra, presso il nuovissimo studio di Elstree della British International Pictures (BIP). Nel 1928, i suoi sofisticati melodrammi *Moulin Rouge* e *Piccadilly* servirono da "star-vehicles" per Olga Tschechowa e Anna May Wong, e lanciarono la carriera inglese dello scenografo tedesco Alfred Junge. Con *Atlantic* (*La tragedia dell'Atlantic*, 1929), il suo film epico sul disastro del Titanic, girato in doppia versione inglese e tedesca, Dupont svolse un ruolo chiave nella conversione al sonoro dello studio di Elstree; e la versione tedesca, reclamizzata come "il primo film tedesco interamente sonorizzato al 100%", si rivelò estremamente redditizia sul mercato continentale. Il film contrariò la critica per il ritmo frenetico delle scene dialogate; e neanche le sue due successive produzioni multilingue targate BIP, *Two Worlds* (*Due mondi*) e *Cape Forlorn* (*Fortunale sulla scogliera*) furono accolte con favore; ma per qualche tempo Dupont continuò comunque a rappresentare un trofeo illustre per uno studio che ambiva al prestigio internazionale. Tornato in Germania, diresse il melodramma sul circo *Salto Mortale* (*id.* 1931) e, in concomitanza con i Giochi Olimpici di Los Angeles, il film sportivo *Der Läufer von Marathon* (1932-33). Hollywood lo chiamò di nuovo, ma, poiché lo si considerava un regista "difficile", gli furono affidati solo progetti di scarsa importanza. Dopo essere stato licenziato per i contrasti sorti durante la produzione di *Hell's Kitchen* (1939), tornò a dirigere film solo nel 1951 (il modesto dramma *The Scarf*). A questo seguirono solo produzioni di serie B quali *The Neanderthal Man*. Il nome di Dupont figurerà per l'ultima volta nei titoli di testa di una produzione mainstream come sceneggiatore di *Magic Fire* (1955) biografia wagneriana di William Dieterle – un finale di carriera abbastanza amaro per un talento che una volta aveva brillato di un suo "fuoco magico". (Estratto da *Concise CineGraph*)

To underlings working at British International Pictures in the late 1920s, the years of his pomp, E.A. Dupont became notorious for his lordly caprice, fussing endlessly over the minutiae of lighting, or leaving the technical staff twiddling for hours while the great director waited for inspiration to strike. But before the world success of Varieté *in 1925, Dupont's output and manner had been noticeably humbler. In 1918 he'd begun directing numerous detective thrillers, from his own facile scripts, without attracting critical notice. The situation changed significantly with his association with the leading actress (and producer) Henny Porten.* Die Geier-Wally, *first of several film adaptations of a popular* Heimat *novel, appeared in 1921. But it was* Das alte Gesetz, *featuring Porten and Ernst Deutsch, that firmly put Dupont on the map.*
Like Varieté, *the film deals with the entertainment world, but we're far removed from trapeze artists, jugglers, and other vaudeville spectacle. Paul Reno's script took inspiration from the autobiographical writings of Heinrich Laube, who climaxed a varied theatrical career as director of the Burgtheater, Vienna, in the 1870s. As portrayed in the film by Hermann Vallentin he follows the usual show business cliché: rough on the outside, a heart of gold within. Subtler dichotomies resonate elsewhere, stirred by the figure of Baruch (Ernst Deutsch), the rabbi's son whose pursuit of the*

actor's life prompts parental ire. (In a few years' time Al Jolson in The Jazz Singer *would face similar problems.) Dupont, his cameraman Theodor Sparkuhl, and his set designers Alfred Junge and Curt Kahle exert much ingenuity charting the film's clashing worlds. The east European* shtetl *– Baruch's family home and the root of the "old law" of the film's title – is pitted against Viennese theatre and the attractions of Henny Porten's Archduchess. Baruch himself, as an orthodox Jew, is a man divided, always on the fringe of glittering Viennese society.*

In this breakthrough film Dupont's technical command hasn't yet reached the fluidity of movement, the psychological penetration, and the propulsive force so strikingly achieved in Varieté. *But we can see the Dupont style beginning to grip in the careful image compositions, the concern for the emotional significance of texture, light, and shadow. Roles in Walter Hasenclever's play* Der Sohn *and Karlheinz Martin's film of Georg Kaiser's* Von Morgen bis Mitternacht *had earned Ernst Deutsch a reputation as an "expressionist" actor. But Dupont and Sparkuhl's camera lead him down a different route, towards psychological realism and the projection of thought, rather than heightened emotional states.*

After not noticing Dupont's detective films, German critics now gave the director of Das alte Gesetz *several celebratory paragraphs, praising especially his mastery of atmosphere and detail. "A very tasteful picture book," declared* Film-Kurier. *Instead of consolidating his new standing Dupont took a new position in 1924 as manager and director of the Apollotheater, Mannheim, gaining the experience to direct the world-shaking* Varieté. *Cinema and life for him would never be the same again. – GEOFF BROWN*

Ewald André Dupont *(Zeitz, Saxony-Anhalt, 1891-1956, Los Angeles) started out in 1911 as a journalist, working for Berlin newspapers; from 1915 he regularly wrote the "Variety and Cinema" column in the daily* B.Z. am Mittag. *In 1916 he began supplying film scripts, mostly for detective series; he also wrote three sequels to Richard Oswald's sexual enlightenment film,* Es werde Licht! *Hired by the production company Stern-Film, in 1918 he began directing his scripts for their detective series starring Max Landa (he made twelve entries in two years). Work with Gloria-Film took him more upmarket, but he only gained widespread attention with his Henny Porten vehicles* Die Geier-Wally *(1921) and* Das alte Gesetz *(1923).*

In 1925, Dupont scored an international success with Varieté, *made for producer Erich Pommer at Ufa. Universal Pictures invited him to Hollywood, but his single assignment,* Love Me and the World Is Mine, *proved unsuccessful. Returning to Europe, he joined the recently-built Elstree studio of British International Pictures (BIP). In 1928 his sophisticated melodramas* Moulin Rouge *and* Piccadilly *provided star vehicles for Olga Tschechowa and Anna May Wong, and helped German set designer Alfred Junge launch his British career. With* Atlantic *(1929), his epic about the* Titanic *disaster, shot in English and German, Dupont played a key role in the studio's shift to sound; the German version, billed as "the first 100% all-talking German picture", did colossal business on the Continent. Dupont's portentous pacing in dialogue scenes attracted criticism, as did his work on two subsequent BIP multi-linguals,* Two Worlds *and* Cape Forlorn, *but for a time he remained a trophy acquisition for a studio anxious for international prestige.*

Back in Germany, he shot the circus melodrama Salto Mortale *(1931) and, as a tie-in to the Los Angeles Olympics, the sports picture* Der Läufer von Marathon *(1932-33). Once again Hollywood beckoned; but, perceived as "difficult", he was only given lacklustre projects. Sacked following disagreements shooting* Hell's Kitchen *(1939), he didn't direct again until 1951 (the modest drama* The Scarf). *Only B-movies like* The Neanderthal Man *followed. His last mainstream credit was as a writer on William Dieterle's Wagner biography* Magic Fire *(1955) – a poignant assignment for a talent who once had the magic fire himself. (Adapted from the forthcoming* Concise CineGraph, *edited by Hans-Michael Bock, Oxford/New York: Berghahn Books, 2008)*

Prog. 6

LUMPEN UND SEIDE (De Klaplooper / Una coppa di champagne) (Richard Oswald-Film AG, Berlin, DE 1925)
Regia/dir: Richard Oswald; *scen*: Adolf Lantz, Heinz Goldberg, da un'idea di/*from an idea by* Richard Oswald; *f./ph*: Mutz Greenbaum, Emil Schünemann; *scg./des*: Kurt Richter; *cast:* Reinhold Schünzel (Max), Mary Parker (Irene), Johannes Riemann (Erik), Einar Hanson (Werner), Maly Delschaft (Ulrike), Mary Kid (Hilde, una ragazza del popolo/*a girl of the people*), Ferdinand Bonn (il padre di Hilde/*Hilde's father*); *riprese/filmed:* 1924; *data v.c./censor date:* 2.12.1924; *première*: 9.1.1925, Richard-Oswald-Lichtspiele, Alhambra Kurfürstendamm, Berlin; *lg. or./orig. l.*: 2456 m.; 35mm, 1748 m., 69' (22 fps); *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in olandese / *Dutch intertitles*.

Lumpen und Seide significa "stracci e seta", e sul filo di questo sottile contrasto si dipana anche il brioso Sittenfilm (di puro intrattenimento, con vaghi sottintesi di carattere sessuale e morale) di Richard Oswald – una favola moderna, a partire dalla didascalia descrittiva iniziale fino all'esplosione di felicità del suo lieto finale. Stracci e seta, i poveri e i ricchi. Ed anche all'interno dell'ambientazione berlinese del film si presentano due località distinte: Wedding, nell'area di nord-ovest, è un quartiere di estrazione prevalentemente operaia (e dopo la prima guerra mondiale, di militanza comunista); mentre Grunewald, nell'area di sud-ovest, è fin dai primi anni del 20° secolo, la verdeggiante e tranquilla zona residenziale dell'alta borghesia. I due mondi entrano in contrasto quando Erik (Johannes Riemann), un marito annoiato che vive in una delle residenze signorili di Grunewald, decide di dare un po' di mordente alla propria esistenza invitando una giovane operaia di Wedding, Hilde (Mary Kid), ad andare ad abitare a Grunewald. La moglie di Erik, Irene (interpretata da Mary Parker, nom d'art di Magdalena Prohaska) sulle prime si adegua alla nuova

situazione. Ma il quieto vivere non sopravvivrà alla trasformazione signorile di Hilde e all'apparizione del fidanzato geloso della ragazza, Max (Reinhold Schünzel, qui alle prese con un'interpretazione comica riccamente variegata).
Anche se oggi viene ricordato soprattutto per *Es werde Licht!* e altri melodrammatici film"educativi" dei tardi anni '10, Oswald non fu mai un regista con il capo sotto la sabbia. E tuttavia, *Lumpen und Seide*, malgrado la schietta opposizione enunciata nel suo titolo e il suo sguardo acuto sul comportamento umano, non si spinge mai in profondità nel descrivere le aspre divisioni sociali dell'epoca. Stracci e seta si sfiorano con leggerezza in un film concepito unicamente per divertire il grande pubblico e soddisfare le richieste del mercato. Ciò non di meno, è piuttosto chiaro a chi vadano le simpatie di Oswald: ai poveri onesti, non ai ricchi in vena di facezie.
Il critico del *Film-Kurier* del gennaio 1925 sintetizzò il suo giudizio definendolo un piacevole passatempo di un'ora, altrettanto impegnativo quanto dare una scorsa alle pagine illustrate di un buon periodico. Ma perfino i film banali possono dire ancora molte cose: soprattutto a 82 anni di distanza. – GEOFF BROWN

Richard Oswald (Richard W. Ornstein; Vienna, 1880–1963, Düsseldorf) studiò recitazione a partire dal 1896, e in seguito fece parte di compagnie di giro come attore e regista. Nel 1911, quando a Vienna si scatenò l'antisemitismo, Oswald riparò a Düsseldorf, dove recitò in due film. Trasferitosi a Berlino, nel 1914 iniziò a scrivere sceneggiature per la Deutsche Vitascope, e nello stesso anno esordì nella regia con il dramma bellico *Das eiserne Kreuz*, che ebbe qualche contrasto con la censura. Negli anni seguenti, alternò la produzione di film polizieschi con progetti più ambiziosi quali l'atmosferico *Erzählungen* da Hoffmann (1916) e *Das Bildnis des Dorian Gray* (*Il ritratto di Dorian* Gray, 1917), da Oscar Wilde. *Es werde Licht!* (1916), sulla vicenda di un pittore che contrae la sifilide, dette il via a una serie di Aufklärungsfilme, che mescolavano temi di educazione sessuale e trame di melodramma. Il più ambizioso e politicamente progressista dei quali fu *Anders als die Andern* (1919), che usava la storia di un violinista gay perseguitato da un ricattatore per stimolare l'abrogazione delle draconiane leggi tedesche sull'omosessualità. Nel dopoguerra, un breve periodo di rilassamento delle maglie censorie incoraggiò il fiorire di questo tipo di film, fino a che l'imposizione di nuove regole non pose fine al boom degli Aufklärungfilme.
Nei primi anni '20, Oswald girò alcuni ambiziosi film di genere storico-epico (*Lady Hamilton*, *id.*, 1921; *Lucrezia Borgia*, *id.*,1922). Ma dopo il fallimento della sua società di produzione, avvenuto nel 1926, dovete ripiegare su prodotti popolari a basso costo – utili peraltro a foraggiare la programmazione della sala che gestiva personalmente a Berlino. Tornò di nuovo al genere storico con la sontuosa produzione di *Cagliostro – Liebe und Leben eines großen Abenteurers* (*Cagliostro*, 1929), girato in Francia. Adattatosi senza problemi al sonoro, Oswald inizialmente si specializzò in film operetta e commedie musicali, pur continuando a sviluppare altri soggetti storici, tra cui *Dreyfus* (1930), "*1914*". *Die letzten Tage vor dem Weltbrand* (1931), e *Der Hauptmann von Köpenick* (1931), basato su una popolare commedia di Carl Zuckmayer, il cui protagonista è un delinquente di mezza tacca che si fa passare per un ufficiale prussiano.
Dopo l'avvento del nazismo, Oswald lavorò in Austria, Francia, Olanda e Inghilterra, prima di trasferirsi definitivamente negli Stati Uniti nel 1938. Nella manciata di film che girò a Hollywood figurano un remake di *Der Hauptmann von Köpenick* (*Il capitano di Koepenick*, 1941) con Albert Bassermann, che subì notevoli ritardi nella distribuzione (e uscirà infine con i titoli *I Was a Criminal* e *Passport to Heaven*), e la commedia *The Lovable Cheat* (*L'amabile ingenua*; 1949) d'après Balzac, con Charlie Ruggles, Curt Bois e Buster Keaton.
Il figlio di O., Gerd Oswald (1918-1989) ebbe una fortunata carriera di regista e produttore a Hollywood. (Estratto da *Concise CineGraph*)

Lumpen und Seide *means "rags and silk", and similar oppositions run through this sprightly* Sittenfilm *(an entertainment with slight sexual and moral overtones) by Richard Oswald – a modern fairytale all the way from its opening explanatory title to its final burst of happiness. Rags and silk; the poor and the rich. Within the film's Berlin setting there are also two distinct locations: Wedding, in the north-west, predominantly working-class (and after World War I militantly Communist); and Grunewald, in the south-west, since the turn of the 20th century the leafy home of mansions for the leisured upper-class. The two worlds collide when Erik (Johannes Riemann), the bored husband in a Grunewald mansion, decides to add spice to his life by inviting a Wedding factory girl, Hilde (Mary Kid), to take up residence. Erik's wife Irene (played by Mary Parker, real name Magdalena Prohaska) at first acquiesces. But equanimity doesn't survive Hilde's up-market make-over, or the arrival of Hilde's jealous fiancé Max (a richly ornamented comic performance here from Reinhold Schünzel).*
Best remembered now for Es werde Licht! *and other melodramatic "educational" films of the latter 1910s, Oswald was never a director with his head in the sand. But despite the blunt opposites in its title, and its sharp eye for human behaviour,* Lumpen und Seide *features no shrill exploitation of the social divide. Rags and silk rub against each other lightly in a film devised solely for the pleasure of the mass-market audience. And as such, it's quite clear where Oswald's sympathies rest: with the honest poor, not the game-playing rich.*
The Film-Kurier *reviewer in January 1925 summed it up as an hour's pleasant pastime, as strenuous an entertainment as flicking through the pictures in a good magazine. But remember: trivial pictures can convey a good deal, especially after 82 years. – GEOFF BROWN*

Richard Oswald *(Richard W. Ornstein; Vienna, 1880–1963, Düsseldorf) studied acting from 1896, and subsequently toured as an actor and director. After anti-Semitic attacks in Vienna, he moved to Düsseldorf in 1911, where he acted in two films. Moving to Berlin, he started writing screenplays for Deutsche Vitascope in 1914, and made his*

directorial debut the same year with the war drama Das eiserne Kreuz, *which came into conflict with the censors. In the following years, he mixed detective films with ambitious projects like the atmospheric* Hoffmanns Erzählungen *(1916) and* Das Bildnis des Dorian Gray *(1917), adapted from Oscar Wilde.* Es werde Licht! *(1916), concerning a painter who contracts syphilis, initiated a series of* Aufklärungsfilme, *blending sex education with melodramatic storylines. The most ambitious and politically radical was* Anders als die Andern *(1919), which used the story of a blackmailed gay violinist to urge the repeal of Germany's draconian homosexual laws. A brief period of lax censorship after the war encouraged such films to flourish, until the enforcement of new regulations ended the* Aufklärungfilme *boom.*

*In the early 1920s Oswald filmed ambitious historical epics (*Lady Hamilton, *1921;* Lucrezia Borgia, *1922). But the collapse of his production company in 1926 enforced a concentration on cheaper popular fare – useful programming fodder for the cinema he ran in Berlin. He returned to history for the lavishly-appointed* Cagliostro *(1929), filmed in France. Smoothly adapting to talkies, Oswald initially specialized in operettas and musical comedies, but also released historical subjects, among them* Dreyfus *(1930),* "1914". Die letzten Tage vor dem Weltbrand *(1931), and* Der Hauptmann von Köpenick *(1931), based on Carl Zuckmayer's popular play about a small-time criminal who impersonates a Prussian officer.*

Following the Nazis' rise to power, Oswald worked in Austria, France, the Netherlands, and Britain, before moving permanently to the United States in 1938. His few Hollywood assignments included a 1941 remake of Der Hauptmann von Köpenick, *starring Albert Bassermann, which had a delayed release (surfacing as* I Was a Criminal *and* Passport to Heaven*), and the comedy* The Lovable Cheat *(1949, after Balzac), with Charlie Ruggles, Curt Bois, and Buster Keaton.*

Oswald's son Gerd Oswald (1918-1989) became a successful director and producer in Hollywood. (Adapted from the forthcoming Concise CineGraph, *edited by Hans-Michael Bock, Oxford/New York: Berghahn Books, 2008)*

Prog. 7

WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT (Forza e bellezza / The Way to Strength and Beauty) (Universum-Film AG (Ufa) – Kulturabteilung, Berlin, DE 1924-25)

Regia/dir., scen: Wilhelm Prager; *f./ph:* Friedrich Weinmann, Eugen Hrich, Friedrich Paulmann, Max Brinck, Kurt Neubett, Jakob Schatzow, Erich Stocker; *scg./des:* Hans Sohnle, Otto Erdmann; *cast:* La Jana, Maria Caramonte [= Eva Liebenberg], Hertha von Walther, Kitty Cauer, Hubert Houben, Rudolf Kobs, Luber, Artur Holz, Herrmann Westerhaus, Henry Carr, Helen Wills; Charles William Paddock, Loren Murchison, Arthur Porrit (velocisti/*sprinters*); Leni Riefenstahl, membri della/*members of the* Bode-Schule, Laban-Schule, Schule Hellerau für Rhythmus, Musik und Körperbildung, Gymnastik-Schule Bess Mensendiek, Gymnastik-Schule Loheland (culturisti/*body culture performers*); Lydia Impekoven, Tamara Karsavina, Peter Wladimiroff, Jenny Hasselqvist, Bac Ishii, Konami Ishii, Mary Wigman, Carolina de la Riva (danzatrici/*dancers*); *data v.c./censor date:* 16.2.1925; *première:* 16.3.1925, Ufa-Palast am Zoo, Berlin; nuova versione/*new version (1926): data v.c./censor date:* 4.6.1926, *première:* 11.6.1926, Ufa-Palast am Zoo, Berlin; 35mm, 2536 m., 100' (22 fps); *fonte copia / print source:* Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Intorno al 1924, la drammatica crisi economica della Germania ridusse temporaneamente la produzione di lungometraggi, incrementando quella di documentari e film educativi (Lehrfilme), che offrivano il vantaggio di una notevole riduzione dei costi. Questi stilizzati Kulturfilme si rivelarono estremamente redditizi per il conglomerato Ufa. Che, facendo di necessità virtù, in un suo opuscolo pubblicitario dell'epoca annunciava pomposamente: "Il mondo è bello: e il suo specchio è il Kulturfilm." Il Kulturabteilung Ufa era stato fondato nel luglio del 1918, e verso la metà degli anni '20 aveva iniziato la produzione di documentari a lungometraggio su argomenti vari, quali il vino attraverso i secoli, et cetera. Il suo più grande successo commerciale fu *Wege zu Kraft und Schönheit*, che venne nuovamente distribuito nel 1926 con un 60% circa di materiale nuovo. Quando il film fu distribuito all'estero vennero fatte ulteriori aggiunte, per assecondare i requisiti e le preferenze delle singole nazioni. Recensendo la versione americana (*The Way to Strength and Beauty*) nel 1927, il *New York Times* informava i propri lettori che il film aveva attivamente contribuito a diffondere "la mania per il nudo e i bagni di sole nei paesi d'oltreoceano". Scrive Siegfried Kracauer nel 1947 in *Dal Gabinetto del dottor Caligari a Hitler*: "Il primo *Kulturfilm* che colpì il pubblico straniero fu *Wege zu Kraft und Schönheit* (*Forza e bellezza*) dell'UFA [diretto da Wilhelm Prager], un lungometraggio documentario distribuito nel 1925 e ripresentato un anno dopo in edizione un po' modificata. Realizzato con l'appoggio finanziario del Governo tedesco, questo film venne proiettato nelle scuole per il valore educativo che gli si attribuiva. In un manifesto pubblicitario dell'UFA dedicato ai suoi pregi, un panegirista di professione afferma che *Wege zu Kraft und Schönheit* propugna il concetto della «rigenerazione della razza umana». In realtà il film propugna soltanto la ginnastica artistica e lo sport, ma in compenso lo fa senza risparmio di colpi: non contenta di ritrarre scene reali di atletica, di ginnastica igienica e ritmica, di danza e così via, l'UFA risuscita le terme romane e un antico ginnasio greco pieno di adolescenti che si atteggiano a contemporanei di Pericle. La mascherata era facile in quanto molti atleti si esibivano completamente nudi. Naturalmente questo spettacolo offese i *prudes*, ma l'UFA sostenne che la perfetta bellezza fisica doveva suscitare piaceri di ordine puramente estetico e il suo idealismo fu compensato dagli ottimi incassi al botteghino. Da un punto di vista

estetico la ricostruzione dell'antichità è di cattivo gusto, le scene sportive eccellenti e le bellezze fisiche talmente ammassate le une alle altre che non fanno nessun effetto, né sensuale, né estetico."

DAVID ROBINSON

Wilhelm Prager (Augsburg, 1876-1955, Prien am Chiemsee) iniziò la sua carriera come attore di teatro. Nel 1919, dopo aver prestato servizio nella prima guerra mondiale, debuttò nel cinema come attore e assistente alla regia. La sua prima regia, *In der Sommerfrisch'n* (1920), un film turistico, segnò l'inizio di una lunga carriera durata fino al 1945: realizzò 150 film per lo Ufa-Kulturabteilung, specializzandosi in adattamenti da fiabe e redditizi film sul folklore, la campagna e lo sport. I suoi tre lungometraggi di ispirazione fiabesca del 1921, *Der kleine Muck*, *Tischlein deck dich*..., e *Der fremde Prinz*, tratti da novelle di Wilhelm Hauff e dei fratelli Grimm, furono i primi film tedeschi del genere, e la Ufa seppe abilmente lanciarli sul mercato internazionale traendone buoni profitti. Ma dopo lo straordinario successo di *Wege zu Kraft und Schönheit*, il lungometraggio realizzato da Prager per il Kulturfilm e prodotto da Nicholas Kaufmann, si dedicò prevalentemente alla produzione di documentari.
Prager predilesse i film sull'allevamento dei cavalli; per *Paradies der Pferde* (1936), un suo documentario sulla scuderia di Trakehnen nella Prussia Orientale, ricevette una medaglia d'oro alla Exposition Internationale "Arts et Techniques" di Parigi del 1937. Nel 1939 la Gestapo dichiarò Prager un "mezzo-ebreo", ma egli rimase ugualmente membro del Reichsfilmkammer, realizzando Kulturfilme quali *Heuzug im Allgäu*. Dopo la seconda guerra mondiale, continuò per un breve periodo a produrre film con una propria casa di produzione, la Willi-Prager-Films. Alle prime difficoltà finanziare, abbandonò l'attività cinematografica. (Estratto da *CineGraph*)

*Germany's stabilization crisis around 1924 for a while curtailed production of feature films, and the studios increased their output of documentary and educational films (*Lehrfilme*), which could be more cheaply produced. They were styled* Kulturfilme*, and became major moneymakers for the Ufa conglomerate. Making a virtue of necessity, an Ufa publicity brochure of the time grandly declared: "The world is beautiful: its mirror is the* Kulturfilm*." Ufa's* Kulturabteilung *had been established in July 1918, and by the mid-1920s this department was preparing feature-length documentaries on general topics, such as wine through the ages, etc. The biggest commercial success was* Wege zu Kraft und Schönheit*, re-released in 1926 with almost 60% new material. Further changes, to fit national preferences and needs, were made when the film was released abroad. Reviewing the American version (*The Way to Strength and Beauty*) in 1927, the* New York Times *told its readers the film had made a serious contribution to "the craze for nudity and sunlight baths abroad". Siegfried Kracauer wrote in* From Caligari to Hitler *(1947):*
"The first Kulturfilm *to impress itself upon audiences abroad was Ufa's* Wege zu Kraft und Schönheit *(Ways to Health and Beauty) – a feature-length documentary, released in 1925 and reissued, one year later, in a somewhat altered version. Made with the financial support of the German government, this film circulated in the schools because of what was considered its educational value. In an Ufa publicity pamphlet devoted to its merits, a professional eulogist states that* Ways to Health and Beauty *promotes the concept of the 'regeneration of the human race'. As a matter of fact, the film simply promoted calisthenics and sport. This was done in an omnivorous manner: not content with recording actual achievements in the fields of athletics, hygienic gymnastics, rhythmic gymnastics, dancing, and so forth, Ufa resurrected the Roman* thermae *and an antique Greek gymnasium crowded with adolescents posing as the contemporaries of Pericles. The masquerade was easy inasmuch as many of the athletes performed stark naked. Of course, this sight offended the prudish, but Ufa held that perfect bodily beauty was bound to evoke joys of a purely aesthetic order, and found its idealism rewarded by good box-office takes. Aesthetically speaking, the reconstructions of antiquity were tasteless, the sport pictures excellent, and the bodily beauties so massed together that they affected one neither sensually nor aesthetically." – DAVID ROBINSON*

Wilhelm Prager *(Augsburg, 1876-1955, Prien am Chiemsee) started his career as a stage actor, served in World War I, and began his film career in 1919, initially as an actor and assistant director.* In der Sommerfrisch'n *(1920), a tourist film, launched a directing career that lasted until 1945: he made 150 films for the Ufa-Kulturabteilung, specializing in fairytale adaptations and interest films about folklore, the countryside, and sport. His three fairytale films of 1921,* Der kleine Muck, Tischlein deck dich..., *and* Der fremde Prinz, *inspired by Wilhelm Hauff and the Brothers Grimm, were the first German films in this genre, which Ufa was able to market successfully internationally. But documentaries took over after Prager's biggest success, the feature-length* Kulturfilm Wege zu Kraft und Schönheit, *made with producer Nicholas Kaufmann.*
Prager had a preference for films about horse breeding; for Paradies der Pferde *(1936), a film about the East Prussian stud farm Trakehnen, he received a gold medal at the 1937 Exposition Internationale "Arts et Techniques" in Paris. In 1939 the Gestapo declared Prager a "half-Jew", but he remained a member of the* Reichsfilmkammer, *making* Kulturfilme *like* Heuzug im Allgäu. *After World War II he briefly continued production with his own company, Willi-Prager-Films. Financial problems intervened, and he abandoned filmmaking. (Adapted from* CineGraph*)*

Prog. 8

DER FARMER AUS TEXAS (The Cowboy Count) (Universum-Film AG (Ufa), Berlin, DE 1925)
Regia/dir., prod: Joe May; *scen*: Joe May, Rolf E. Vanloo, *dalla pièce/from the play* Kolportage *di/by* Georg Kaiser; *f./ph*: Carl Drews, Antonio

Frenguelli; *scg./des*: Paul Leni; *cast:* Mady Christians (Mabel Bratt), Edward Burns (Erik), Willy Fritsch (Akke), Lilian Hall-Davis (Alice), Christian Bummerstedt (Conte/*Count* von Stjernenhoe), Clara [Clare] Greet (Mrs. Appelboom), Hans Junkermann (Barone/Baron Barrenkrona), Pauline Garon (Miss Abby Grant), Frida Richard (zia/*aunt* Jutta), Ellen Plessow, Emmy Wyda; *riprese/filmed:* 1925; *data v.c./censor date:* 25.7.1925; *première*: 22.10.1925, Tauentzien-Palast, U.T. Turmstraße, Ufa-Palast Königstadt, U.T. Alexanderplatz, Berlin; *lg. or./orig. l.*: 2540 m.; 35mm, 2447 m., 106' (20 fps); *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Trovare un film tedesco della metà degli anni '20 intitolato *Der Farmer aus Texas* non rappresenta certo una sorpresa. L'America, per un verso o per l'altro, occupava i pensieri di molti. Il potente conglomerato della Ufa rischiò di inflazionare i costi di produzione elevando di proposito i propri livelli di spettacolarità per attirare il mercato americano. Contemporaneamente, le coproduzioni europee tendevano a rafforzare il mercato interno europeo e a porre un freno all'importazione di film americani. E mentre davanti ai cinema, nei teatri e negli alberghi il jazz, la danza e la musica americana eccitavano le folle; per gli scrittori di sinistra come Brecht, l'America rappresentava a un tempo un pericoloso monito e un'attrazione fatale. Schizofrenia pura.

Questa produzione Ufa di Joe May, adattamento cinematografico di una delle più popolari pièces teatrali berlinesi del 1924, *Kolportage* ("romanzo d'appendice") di Georg Kaiser, rispecchia perfettamente la grande confusione del periodo. Il titolo, il soggetto, gli interni abilmente ricostruiti in studio, gli esterni pittoreschi, il cast di attori americani ed inglesi, tutto lasciava presagire l'auspicato grande successo internazionale. (Che però non arrivò). Nel film non c'è peraltro il minimo atteggiamento reverenziale nei confronti dell'America: il Nuovo Mondo viene canzonato al pari del Vecchio Continente. Il Georg Kaiser di *Kolportage* aveva mutato registro rispetto ai drammi espressionisti scritti durante la Grande Guerra; e in *Kolportage* aveva cinicamente assemblato clichés teatrali e parodia dei generi più popolari. Gli elementi chiave della trama sono quanto di più stantio si possa immaginare: oltre all'abusato contrasto tra Vecchio e Nuovo Mondo, tra vecchie fortune e nouveaux riches, non mancano una famiglia aristocratica divisa in opposte fazioni, una spruzzata di violento conflitto dinastico, e una variazione sul vetusto tema delle culle scambiate (il pargolo del conte Stjernenhoe viene scambiato con il figlio di una povera vedova, Frau Appelboom).

Ma quello che era piaciuto alle platee teatrali non riscosse altrettanto successo nei cinema tedeschi: anzi, i pesanti costi di produzione di *Der Farmer aus Texas* nel 1926 spinsero la Ufa a un passo dalla bancarotta. Forse il pubblico cinematografico non seppe cogliere il tono ironico di questo 'romanzo d'appendice'. Forse non fu in grado di apprezzare gli attori d'importazione che si muovevano nei suggestivi set del castello ricreati in studio da Paul Leni o, in esterni, sulle bellissime coste svedesi. Attori quali l'aitante americano Edward Burns (qui nel ruolo del vero figlio del conte, che dà anche il titolo al film); o le inglesi Lilian Hall-Davis (Alice, suo giovanile sogno d'amore) e Clare Greet (la povera vedova Appelboom). Il pubblico, naturalmente, apprezzò Willy Fritsch, l'amabile ed energico "falso" virgulto Akke: il cui ruolo crebbe di spessore per favorire lo status di star dell'attore. E sicuramente a nessuno riuscì sgradita Mady Christians, nel ruolo di Mabel, la figlia del ricco agricoltore americano, il cui matrimonio con Christian Bummersted (il conte di Stjernenhoe) dà inizio alla vicenda.

Le difficoltà personali di Joe May probabilmente influirono sulla produzione: nello stesso mese in cui ebbero inizio le riprese del film, agosto 1925, Eva May, la figlia attrice del regista, si tolse la vita con un colpo di pistola. Ma questo, oggi, non può certo incupire la nostra visione. Ambizioso, elegante e molto legato al suo tempo, *Der Farmer aus Texas* è esattamente il tipo di affascinante film commerciale ingiustamente oscurato dalle "ombre premonitrici" di Kracauer e della Eisner. – Geoff Brown

Joe May (Julius Otto Mandl; Vienna, 1880–1954, Hollywood). Figlio di un ricco industriale, May scialacquò le fortune familiari vivendo nel bel mondo di Berlino. Nel 1902 sposò la cantante Hermine Pfleger; e quando la moglie adottò il nom d'art 'Mia May', Mandl divenne Joe May. Realizzò il suo primo lungometraggio per la Continental-Kunstfilm dirigendo Mia, al suo primo ruolo cinematografico, nel dramma sentimentale *In der Tiefe des Schachtes* (1912). Dopo aver inaugurato, nel 1913, con la serie poliziesca del detective Stuart Webbs, la Continental, nel 1915 fondò la May-Film lanciando una serie concorrenziale con il detective "Joe Deebs". Nello stesso tempo, dette la possibilità di emergere a intraprendenti giovani di talento quali Fritz Lang e E.A. Dupont, e incoraggiò la carriera di tragédienne melodrammatica di Mia azzardando imprese rischiose quali *Die Herrin der Welt* (1919), un'avventura esotica in otto parti.

Affiliato alla Ufa durante tutti questi anni, nel 1921 May cambiò partner legandosi alla EFA, una casa di produzione con capitale americano. Con le due parti di *Das Indische Grabmal* (*Il sepolcro indiano*, 1921) e il melodramma ambientato nell'alta società *Tragödie der Liebe* (1923), May divenne il nome di maggior prestigio dello studio dopo Lubitsch. Seguì un periodo abbastanza difficile: la rampante inflazione tedesca costrinse gli studios a una drastica riorganizzazione; Mia si ritirò in seguito al suicidio della figlia attrice della coppia, Eva May; e *Der Farmer aus Texas*, un tentativo di successo internazionale, si rivelò un disastro finanziario. La sua buona fortuna risorse sotto gli auspici dell'unità produttiva Ufa di Erich Pommer, per il quale realizzò i suoi ultimi due drammi muti *Heimkehr* (*Il canto del prigioniero*, 1928) e *Asphalt* (*Asfalto*, 1929). Il felice debutto sonoro di May, la commedia *Ihre Majestät die Liebe*, provò la sua attitudine anche nell'ambito della commedia.

Dopo la première del musical di Jan Kiepura *Ein Lied für Dich*

(1933), May emigrò – via Parigi e Londra – a Hollywood, dove Pommer, allora alla Fox, gli affidò la regia di *Music in the Air* (*Musica nell'aria*, 1934). Prima produzione hollywoodiana il cui cast artistico e tecnico era interamente composto da émigrés dalla Germania nazista, il film fu un sonoro flop, come anche il successivo elegante dramma giudiziario *Confession* (1937), realizzato per la Warner Brothers.
In seguito, May diresse alcune produzioni di serie B per la Universal, che gli procurarono la nomea di regista poco affidabile – gli fu tolta la regia del film antinazista *The Strange Death of Adolf Hitler* (1943). Il suo ultimo film fu la commedia di guerra *Johnny Doesn't Live Here Any More* (*Sette settimane di guai*, 1944). Cinque anni dopo, grazie al finanziamento di alcuni amici, Joe e Mia May aprirono un ristorante viennese a Los Angeles; chiuse i battenti dopo poche settimane.
(Estratto da *Concise CineGraph*)

To find a German film of the mid-1920s called Der Farmer aus Texas *should be no surprise. America, one way or another, occupied many minds. The mighty conglomerate Ufa risked inflating production costs by purposefully increasing spectacle levels to attract the American box-office. At the same time, European collaborations were forged to strengthen Europe's internal market and break the march of America's imports. Outside the cinemas, in theatres and hotels American jazz and dance music intoxicated the crowds; while to leftist writers like Brecht, America served as both awful warning and fatal attraction. Schizophrenia.*
Joe May's Ufa production, adapted from one of Berlin's most popular stage comedies of 1924, Georg Kaiser's Kolportage *(Pulp Fiction), exactly reflects these confusions. The title, the subject, the studio artifice, the picturesque exteriors, the roster of American and English players, all point to hopes for an international hit. (It didn't happen.) At the same time, there's no reverent worship of America here: the New World is ribbed just as strongly as the Old World of Europe. The Georg Kaiser of* Kolportage *had moved on from his Expressionist dramas of World War I; in* Kolportage *he was cynically assembling theatre clichés and parodying popular taste. Key plot elements couldn't be fustier: aside from the clash between Old World and New World, old money and new, you get the aristocratic family split, a nasty spot of dynasty trouble, and a variation on the old cradle switch (the child of Count Stjernenhoe gets swapped with the offspring of a poor widow, Frau Appelboom).*
What pleased German theatre audiences so much found less success in the cinemas: indeed, in 1926 the heavy production costs of Der Farmer aus Texas *helped pitch Ufa closer towards bankruptcy. Perhaps cinema audiences didn't spot the tongue in the cheek in this pulp fiction. Perhaps they failed to appreciate the imported players moving around Paul Leni's interesting castle sets or the striking Swedish coastline exteriors. Players like the broad-shouldered American Edward Burns (as the Count's true son, the title character); or, from Britain, Lilian Hall-Davis (love's young dream, Alice) and Clare Greet (the poor widow Appelboom). Audiences obviously enjoyed Willy Fritsch as the amiable and energetic "false" offspring Akke: the role grew to define his developing star persona. And no-one surely could mind Mady Christians, cast as Mabel, the rich American farmer's daughter whose marriage to Christian Bummerstedt's Stjernenhoe starts the ball rolling.*
Joe May's personal difficulties could not have helped the production: in the month filming began, August 1925, his actress daughter Eva May took her own life with a gun. But there should be no clouds for us now. Ambitious, jaunty, and very much of its time, Der Farmer aus Texas *is exactly the kind of fascinating commercial film unfairly obscured by Kracauer and Eisner's "warning shadows". – GEOFF BROWN*

Joe May *(Julius Otto Mandl; Vienna, 1880–1954, Hollywood). A wealthy industrialist's son, May squandered the family fortune living high in Berlin. In 1902 he married the singer Hermine Pfleger; when she adopted the stage name Mia May, Mandl became Joe May. He made his feature film debut guiding Mia through her first screen role in Continental-Kunstfilm's tragic romance* In der Tiefe des Schachtes *(1912). After inaugurating Continental's Stuart Webbs detective series in 1913, he founded May-Film in 1915 and launched a competing series featuring detective "Joe Deebs". Simultaneously he gave chances to up-and-coming talent like Fritz Lang and E.A. Dupont, and fostered Mia's career as a melodramatic tragedienne in ventures like* Die Herrin der Welt *(1919), an eight-part exotic adventure.*
Affiliated to Ufa during these years, in 1921 May shifted allegiance to the American-backed EFA. With the two-part Das Indische Grabmal *(1921) and the high-society crime drama* Tragödie der Liebe *(1923) he became the company's foremost maker of prestige productions after Lubitsch. A rocky period followed: Germany's rampant inflation forced company restructuring; Mia retired following the suicide of the couple's actress-daughter Eva May; and* Der Farmer aus Texas, *an attempt at an international hit, proved a financial disaster. Good fortune returned under the auspices of Erich Pommer's Ufa production unit, with his late silent dramas* Heimkehr *(1928) and* Asphalt *(1929). May's sound film début, the comedy* Ihre Majestät die Liebe, *proved his success in the sphere of comedy.*
After the premiere of the Jan Kiepura musical Ein Lied für Dich *(1933), May emigrated via Paris and London to Hollywood, where Pommer, now at Fox, commissioned him to make* Music in the Air *(1934). The first Hollywood production whose cast and crew was chiefly composed of* émigrés *from Nazi Germany, the film flopped badly, as did his stylish courtroom drama* Confession *(1937), made at Warner Bros. Thereafter May turned out "B" pictures at Universal, and gained a reputation for being difficult to handle – he was fired as director of the anti-Nazi film* The Strange Death of Adolf Hitler *(1943). His final picture was the wartime comedy* Johnny Doesn't Live Here Any More *(1944). Five years later, with backing from friends, Joe and Mia May opened a Viennese restaurant in Los Angeles; it closed down after a few weeks. (Adapted from the forthcoming* Concise CineGraph, *edited by Hans-Michael Bock, Oxford/New York: Berghahn Books, 2008)*

Prog. 9

DER HERR DES TODES (Maxim Film, Ebner & Co., Berlin, DE 1926)
Regia/dir: Hans Steinhoff; *scen*: Hans Szekely, *dal romanzo di/based on the novel by* Karl Rosner; *f./ph*: Hans Theyer, Willibald Gaebel; *scg./des*: Robert Neppach; *mus. (1926 Berlin premiere)*: Pasquale Perris; *cast*: Alfred Solm (Peter von Hersdorff), Hertha von Walther (Maja), Simone Vaudry (Heid von Düren), Eduard von Winterstein (colonello/*Colonel* von Hersdorff), Heinrich Peer (consigliere segreto/*Privy Councillor* von Düren), Erna Hauck (Daisy Brown), Jenny Marba (Sig.ra /*Mrs.* von Hersdorff), Hedwig Pauly-Winterstein (Consigliere segreto della moglie di von Düren/*Privy Councillor von Düren's wife*), Ferdinand von Alten (Barone/*Baron* von Bassenheim), Szöke Szakall (*impresario* Bordoni), Georg John, Hugo Döblin, Maria Forescu, Teddy Bill, Paul Rehkopf, Mammey-Bassa, John Essaw; *data v.c./censor date:* 22.11.1926; *première*: 26.11.1926, Tauentzien-Palast, Berlin; *lg. or./orig. l.*: 2318 m.; 35mm, 2388 m., 95' (22 fps); *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles*.

Der Herr des Todes (tit. ingl. *The Master of Death*) faceva parte di una serie di film realizzati da una delle sussidiarie della Ufa nel tentativo di adempiere agli obblighi contrattuali del malaccorto "Parufamet-Agreement" da lei stipulato con la Paramount e la Metro-Goldwyn-Mayer nel dicembre del 1925 (che costringeva i tedeschi a produrre un minimo di 40 film per poterne importare 20 da ciascuna delle due majors hollywoodiane) e di un altro accordo separato sottoscritto con Carl Laemmle (nel quale la Ufa si impegnava a programmare 50 film Universal nei propri cinema in cambio di un prestito di 275.000 $). Steinhoff (che pare fosse stato coinvolto nel progetto all'ultimo minuto) non era un nuovo arrivato alla Maxim Film, Ebner & Co., avendo già scritto due sceneggiature per conto della stessa compagnia, *Die Fledermaus* (di Max Mack, 1922) and *Der Mann im Sattel* (di Manfred Noa, 1925).
Basato su un romanzo di Karl Rosner e – secondo all'opinione di un recensore – estremamente simile a una produzione Deutsche Bioscop di Max Obald del 1913-14 dallo stesso titolo, il film narra la vicenda di Peter Hersdorff, un aristocratico luogotenente di cavalleria che è costretto a dimettersi e a rinunciare alla carriera militare per essersi difeso dalle deliberate provocazioni di un ufficiale suo superiore che gli contende le attenzioni amorose della figlia di un rispettabile consigliere privato. Preoccupata per la propria onorabilità, la famiglia di Peter lo esilia a New York, dove il giovane affronta una vita assai grama fino a che un ex artista di circo non lo aiuta a diventare un abile trapezista e acrobata di fama mondiale. Per poter riabbracciare la fanciulla che ama, Peter dovrà prima sopravvivere a un atto di sabotaggio di un rivale geloso.
Benché la vicenda sia ambientata nei primi anni del 1920, i personaggi, l'atmosfera e le usanze del film riecheggiano il periodo che aveva preceduto la prima guerra mondiale, e che serbava ancora un grande fascino presso alcuni settori della società tedesca negli anni della repubblica di Weimar. La presenza di attori sconosciuti nei ruoli principali, l'apparizione nel Central Park di New York di pini caratteristici delle foreste dei dintorni di Berlino, e la première del film a Monaco (cinque mesi dopo la sua uscita berlinese) di rincalzo a *The Midnight Sun* di Dimitri Buchowetzki (1926; titolo della distribuzione tedesca, *Die Tänzerin des Zaren*) in un doppio programma presso lo Ufa-Filmpalast cittadino, sono chiari indizi dello status di low-budget del film e lo relegano nella categoria "produzioni affrettate". Il film contiene anche un interessante esempio di "product-placement": il piroscafo di linea Columbus (regolarmente usato dai manager della Ufa per i loro viaggi di lavoro negli States) figurava abbastanza dettagliatamente nelle scene del film da consentire al suo proprietario, il Norddeutsche Lloyd, di offrire passaggi gratuiti alla piccola troupe richiesta per le riprese a bordo della nave e a New York.
I critici berlinesi furono fortemente divisi nei loro giudizi. Alcuni sottolinearono con sarcasmo le "caratteristiche antiquate" del film in un'epoca in cui i tedeschi cercavano di affrancarsi dal loro passato imperiale, mentre altri – e in particolare la stampa di settore che auspicava un suo successo al botteghino – lo ritennero un ottimo esempio di cinema commerciale senza pretese letterarie, che mirava soprattutto a emozionare e divertire il pubblico. Per Steinhoff fu solo un impegno di routine da portare a termine con il solido professionismo che aveva sempre caratterizzato la sua opera.
HORST CLAUS

Hans Steinhoff (Johannes Reiter; Marienberg, Sassonia, 1882-1945, Glienig, nei pressi di Berlino). Grazie al progetto Steinhoff del Bundesarchiv-Filmarchiv di Berlino, gli habitués delle Giornate hanno già qualche familiarità con i film muti di questo regista dimenticato. Le carriere di buona parte degli artisti presenti in questa serie intitolata "L'altra Weimar" furono stroncate dalla persecuzione nazista, mentre quella di Steinhoff proseguì anche durante la repubblica di Weimar con una pregevole produzione che è stata ingiustamente offuscata dalla successiva pessima notorietà del regista come autore di alcuni dei più infami film di propaganda del cinema nazista.
Steinhoff crebbe a Lipsia. All'età di 15 anni entrò a far parte di una compagnia teatrale locale. A questa esperienza ne seguirono molte altre: recitò al fianco dell'autore Frank Wedekind nella prima produzione di *Lulu* (Steinhoff vi interpretava Alwa, Wedekind il Dr. Schön); fu cantante e regista d'operetta. Dopo la prima guerra mondiale, con il declino del teatro di varietà tradizionale, Steinhoff fondò, nel 1921, una propria casa di produzione cinematografica. Per la Gloria di Berlino realizzò lo storico/epico *Der Falsche Dimitry* (*The False Dimitri*, 1922), e si costruì una solida reputazione di regista efficiente e versatile nelle produzioni destinate al grosso pubblico. La sua abilità nel lavorare con budget di modesta entità lo rese particolarmente popolare presso le case di produzione più piccole.

Nel 1933, mentre era sotto contratto con una unità minore della Ufa specializzata in produzioni d serie B, Steinhoff realizzò *Hitlerjunge Quex*, film che gli valse lo statuto di rappresentante ufficiale della propaganda nazista. Benché Steinhoff fosse un fervente ammiratore di Hitler, non fu mai iscritto al partito; e alcune persone che lo conobbero lo hanno descritto come "un individuo totalmente apolitico", un opportunista più che un vero attivista politico. La sua reputazione come uno dei maggiori (e più apprezzati) registi del Terzo Reich si basa soprattutto su "biopics" [cine-biografie romanzate] quali *Ohm Krüger* (*Ohm Krüger*, *l'eroe dei boeri*, 1941) e *Rembrandt* (1942). Ma Steinhoff fu anche il responsabile di *Die Geier Wally* (*Wally dell'avvoltoio*, 1940), uno degli esempi più autorevoli di Heimatfilm, e dell'ambiguo *Tanz auf dem Vulkan* (1938), nel quale Gustaf Gründgens sembra incitare la resistenza alla dittatura.
Steinhoff morì negli ultimi giorni di guerra, quando l'aeroplano che lo stava riportando a Praga – dove stava girando un film concepito su misura per il divo Hans Albers – venne abbattuto dalla contraerea russa nella zona a sud-est di Berlino. (Estratto da *Concise CineGraph*)

Der Herr des Todes *(The Master of Death) belongs to a series of productions made to order by one of Ufa's subsidiaries in an attempt to fulfil the company's contractual obligations under its ill-conceived "Parufamet-Agreement" with Paramount and Metro-Goldwyn-Mayer of December 1925 (forcing the Germans to produce a minimum of 40 German films in order to be able to import at least 20 pictures from each of the two Hollywood majors) and another, separate deal with Carl Laemmle (under which Ufa agreed to present 50 Universal productions in their cinemas in return for a loan of $ 275.000). Steinhoff (who appears to have taken on the project at short notice) was no newcomer to Maxim Film, Ebner & Co., having previously worked on two scripts for the company,* Die Fledermaus *(Max Mack, 1922) and* Der Mann im Sattel *(Manfred Noa, 1925).*
Based on a novel by Karl Rosner and – according to one reviewer – sticking close to Max Obald's 1913-14 Deutsche Bioscop production of the same title, the film tells the story of an aristocratic lieutenant who is forced to resign his commission and give up his career in the cavalry after having defended himself against deliberate provocations by a superior officer who is competing with him for the love of the daughter of a respected privy councillor. Concerned about their honour, his family bans him to New York, where he falls on hard times until a former circus performer helps him to become a world-renowned trapeze and aerial artiste. Before he is reunited with the girl he loves, he has to survive an act of sabotage by a jealous lover.
Though set in the mid-1920s, the story's characters, atmosphere, and mores link the film closely to the pre-World War I era, and demonstrate their continued attractiveness to certain sections of German society during the years of the Weimar Republic. The presence of unknown performers in the leading roles, the appearance in New York's Central Park of pine trees characteristic of the forests around Berlin, and the picture's Munich premiere (five months after its opening in Berlin) supporting Dimitri Buchowetzki's The Midnight Sun *(1926; German release title,* Die Tänzerin des Zaren*) on a double-bill at the city's Ufa-Filmpalast, are some of the indicators of the film's status as a low-budget "quota quickie" production. It also contains a fine example of the practice of product-placement: The passenger liner* Columbus *(used regularly by Ufa's managers for their business trips to the States) is featured extensively enough for her owners, Norddeutsche Lloyd, to have given free passages to the small film crew required for the shots on board and in New York.*
Berlin critics were strongly divided in their reactions, with a number of them resorting to sarcastic remarks about this "antiquated" film's "relevance" at a time when Germans were trying to rid themselves of their imperial past, while others – especially those of the trade press trying to predict its box-office appeal – regarded it as solid cinema fare without any literary ambitions, aiming above all at exciting entertainment. For Steinhoff it was a routine assignment he carried out with the professionalism characteristic of his work. – HORST CLAUS

Hans Steinhoff *(Johannes Reiter; Marienberg, Saxony, 1882-1945, near the village of Glienig, near Berlin) Thanks to the Steinhoff Project of the Bundesarchiv-Filmarchiv of Berlin, Giornate* habitués *have some familiarity with the silent films of this long-eclipsed director. While the careers of many artists featured in this series on "The Other Weimar" were crippled by Nazi persecution, Steinhoff's efficiently crafted Weimar films have been unfairly overshadowed by his later notoriety as the director of some of Nazi cinema's most infamous propaganda productions.*
Steinhoff grew up in Leipzig. He joined a local theatre company at 15. Varied experiences followed: he played opposite the author Frank Wedekind in the first production of Lulu *(Steinhoff was Alwa, Wedekind Dr. Schön); he sang, and directed, operetta. With the decline of traditional variety theatres after World War I, Steinhoff founded his own film company in 1921. For the Gloria company in Berlin he made the historical epic* Der Falsche Dimitry *(The False Dimitri, 1922), and built a reputation as an efficient and versatile director for the mass market. His ability to work within modest budgets made him especially popular with smaller companies.*
In 1933, contracted to a B-movie production unit at Ufa, Steinhoff made Hitlerjunge Quex, *which established his reputation as a Nazi propagandist. Though Steinhoff was an ardent admirer of Hitler, he never joined the Party; people who knew him described him as "totally apolitical", an opportunist rather than a political activist. His standing as one of the leading (and best) Third Reich directors rests mainly on biopics like* Ohm Krüger *(1941) and* Rembrandt *(1942). But Steinhoff was also responsible for* Die Geier Wally *(1940), one of the most influential examples of the* Heimatfilm *genre, and the ambiguous* Tanz auf dem Vulkan *(1938), in which Gustaf Gründgens seems to incite resistance to dictatorship.*
Steinhoff died in the last days of the war, when a plane taking him back to Prague – where he was filming a Hans Albers vehicle – was shot down southeast of Berlin by Russian anti-aircraft fire. (Adapted from the forthcoming Concise CineGraph, *edited by Hans-Michael Bock, Oxford/New York: Berghahn Books, 2008)*

Prog. 10

DER HIMMEL AUF ERDEN (Reinhold Schünzel-Film GmbH, Berlin, DE 1927)
Regia/dir: Alfred Schirokauer; *prod., supv:* Reinhold Schünzel; *scen:* Reinhold Schünzel, Alfred Schirokauer, *dalla pièce/from the play* Der Doppelmensch *di/by* Wilhelm Jacobi & Arthur Lippschütz; *f./ph:* Edgar S. Ziesemer; *scg./des:* O.F. Werndorff; *cast:* Reinhold Schünzel (Traugott Bellmann), Charlotte Ander (Juliette), Adele Sandrock (presidentessa della lega per la moralità/*morality league president*), Emmy Wyda, Erich Kaiser-Titz (Dr. Dresdner), Otto Wallburg (Louis Martiny), Paul Morgan (Herr Kippel), Szöke Szakall (manager), Ellen Plessow (Frau Kippel), Johanna Ewald, Frigga Braut, Ida Perry (Frau Martiny), Maria Kamradek; *riprese/filmed:* 1926-27; *data v.c./censor date:* 27.1.1927; *première:* 25.7.1927, Gloria-Palast, Berlin; *lg. or./orig. l.:* 2410 m.; 35mm, 2450 m., 97' (22 fps); *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles*.

Se provate a scorrere gli indici degli autorevoli "From Caligari to Hitler" [Dal Gabinetto del dottor Caligari a Hitler, tr. it. 1954] di Siegfried Kracauer e "L'écran démoniaque" [Lo schermo demoniaco, 1952] di Lotte Eisner, non vi troverete mai menzionato Reinhold Schünzel, e neppure la commedia sul travestitismo *Viktor und Viktoria*, il suo film più famoso. E nel caso di Kracauer in particolare, l'omissione di un attore-regista così dilettevole e significativo appare davvero una singolare miopia. Kracauer, sociologo e storico, da acuto analista della tipologia umana e delle tecnologie di massa, avrebbe dovuto scorgere nelle creazioni cinematografiche di Schünzel un distillato dell'inquieto edonismo della Berlino di Weimar osservato in uno specchio folle.
Come attore, Schünzel si mise in luce dopo la prima guerra mondiale, incarnando figure ambigue e demoniache in *Anders als die Andern* di Richard Oswald e in altri melodrammi di attualità – e interpretate con una tale forza che un critico, nel 1926, lo definì "il peccato personificato". Nel corso degli anni '20, cambiò completamente registro, passando dal dramma alla commedia, anche se negli esilaranti *Der Himmel auf Erden, Halloh – Caesar!* e *Hercules Maier* gli inganni, i travestimenti (morali e sessuali) e la pericolosa eleganza della sua gestualità non diminuirono affatto di segno. I suoi personaggi sono parenti stretti di quelli che abitano i dipinti di Otto Dix, George Grosz, e Max Beckmann: prussiani dalle facce squadrate, ossessionati dal piacere e dal capitalismo, che bevono le loro notti fino all'ultima feccia.
Schünzel non fu il regista ufficiale di *Der Himmel auf Erden*; ma essendone stato supervisore artistico, produttore, co-sceneggiatore, e protagonista, non restano molti dubbi su chi abbia retto le fila – e, soprattutto, su chi si concentrerà la nostra attenzione. Nonostante la presenza della deliziosa di Charlotte Ander, di Szöke Szakall, delle ballerine, di una jazz band nera, di una scimmia ammaestrata e degli sfarzosi set del nightclub disegnati da Oscar Werndorff, i nostri occhi sono sempre alla ricerca di Schünzel. Il materiale originale, la farsa teatrale *Der Doppelmensch*, gli fornì un prototipo ideale del burocrate di Weimar: Bellmann, il probo, intollerante e proibizionista consigliere municipale la cui irreprensibile moralità viene messa a repentaglio quando il suo defunto fratello gli lascia in eredità 500.000 marchi e un night-club di pessima fama "Der Himmel auf Erden" ("Il Cielo in terra").
Per ottemperare alle clausole testamentarie del fratello – che ne sarebbe delle farse senza i testamenti? – Bellmann deve essere fisicamente presente nel club ogni notte. Da qui il parossismo del suo imbarazzo e disdegno. Da qui la successiva e temeraria apparizione da travestito nel suo club, dove danzerà stracarico di gioielli, a mo' di reginetta del ballo. (Schünzel, di sessualità incerta lui stesso, probabilmente se ne compiacque parecchio). Dal dito sollevato alle sopracciglia inarcate, il repertorio corporeo della sua comicità appare inesauribile. E il regista Alfred Schirokauer, seguendo lo stile asciutto di regia dello stesso Schünzel, conosce l'importanza del 'controlla e aspetta'; visivamente, niente appare forzato o affrettato. È Weimar catturata in una bottiglia mignon – che, credetemi, si lascia bere tutta d'un fiato. – GEOFF BROWN

Reinhold Schünzel (Hamburg, 1888–1954, Munich) dapprima raggiunse la notorietà come attore di cinema, anche se oggi lo si ricorda soprattutto come regista di alcuni dei più grossi successi degli anni '20 e '30, secondi soltanto ai film di Lubitsch per intelligenza e ricercatezza. Debuttò nel cinema nel 1916, entrando a far parte, con Conrad Veidt e la ballerina esotica Anita Berber, del team di attori del regista Richard Oswald: nel melodramma di emancipazione omosessuale *Anders als die Andern* (1919) interpretò un viscido ricattatore. Mentre per Lubitsch, fu un losco e ombroso aristocratico in *Madame Dubarry* (*id.*,1921).
Regista dal 1918, si dedicò prevalentemente alla commedia, ma con *Katharina die Grosse* (1920), seppe dimostrare un talento sicuro anche nel genere storico-spettacolare. Dopo gli inizi da indipendente, nel 1926 venne scritturato dalla Ufa, dirigendo e interpretando popolari commedie slapstick, tra cui *Halloh – Caesar!* (1926), *Der Himmel auf Erden* (1927), e *Hercules Maier* (1927). Si adattò senza problemi al sonoro, sfruttando abilmente musica, dialogo e rumori per trarne la massima efficacia comica. Mantenne inalterato il suo senso dell'ironia e la propensione ai soggetti erotici risqué, come nel suo capolavoro *Viktor und Viktoria* (1933), una commedia musicale su una giovane donna che finge di essere un attore specializzato in ruoli femminili. Contemporaneamente, Schünzel continuò a recitare per altri registi: in *Die 3-Groschen-Oper* (*L'opera da tre* soldi, 1931) di Pabst interpretava il corrotto capo della polizia Tiger Brown.
Dopo l'avvento del nazismo, Schünzel, classificato "mezzo-ebreo", ottenne una dispensa speciale dal ministero della propaganda che gi permise di continuare a lavorare per la Ufa. Apparentemente

imperturbato dal cambio di regime, continuò a dare nuove prove di garbata ironia, in particolare con *Amphitryon* (1935), una commedia sulla vita domestica degli dei greci, che venne letta come una presa in giro del nuovo stato tedesco. *Land der Liebe* (1937), il suo ultimo film tedesco, era un film operetta dai toni satirici, che uscì in una versione drasticamente tagliata.
Successivamente Schünzel partì per Hollywood, dove suscitò la diffidenza della comunità dei tedeschi émigrés che erano stati costretti a partire prima di lui. Sotto contratto alla M-G-M, i suoi tentativi di replicare i successi europei fallirono, e dopo *New Wine* (1941), una biografia – non della migliore qualità – di Franz Schubert, ritornò a recitare. Spesso interpretò il ruolo del nazista, come in *Hangmen Also Die!* (*Anche i boia muoiono*, 1943) di Lang. Fu anche uno dei sinistri ospiti chez-Claude Rains in *Notorious* di Hitchcock (*Notorious-L'amante perduta*, 1946). Schünzel tornò in Germania nel 1951, dove recitò in teatro e, occasionalmente, in qualche film, fino alla morte. (Estratto da *Concise CineGraph*)

Alfred Schirokauer (Breslau, 1880–1934, Vienna) era un avvocato che negli anni '20 e '30 pubblicò una serie di fortunati romanzi basati su personaggi storici quali Ferdinand Lassalle, Lord Byron, Mirabeau, Napoleone e Lucrezia Borgia, che furono spesso adattati per lo schermo. Nel 1913 iniziò a scrivere sceneggiature per Joe May. Lavorò poi negli studios di Monaco, scrivendo film per i registi Franz Osten, per il fratello di questi, Ottmar Ostermayr, e per Franz Seitz (Senior). A partire dai primi anni '20, cominciò ad occuparsi saltuariamente di regia. Trasferitosi a Berlino, collaborò a una lunga serie di film del poliedrico attore e regista Reinhold Schünzel e scrisse sceneggiature per i registi Georg Jacoby, Max Mack, Erich Waschneck e altri. All'avvento del nazismo, emigrò dapprima in Olanda e poi a Vienna. (Estratto da *Concise CineGraph*)

Scan the indexes in those domineering books Siegfried Kracauer's From Caligari to Hitler *and Lotte Eisner's* L'Écran démoniaque (The Haunted Screen) *and you will not find the name of Reinhold Schünzel, or even the transvestite comedy* Viktor und Viktoria*, his best-known film. In Kracauer's case at least, the omission of such an enjoyable and significant actor-director seems particularly short-sighted. Kracauer the social critic, the chronicler of human types and mass technologies, could surely have seen in Schünzel's screen creations a distillation of the nervous hedonism of Weimar Berlin, viewed in a crazy mirror.*
As a film actor he came to the fore after World War I with devious, satanic figures in Richard Oswald's Anders als die Andern *and other topical melodramas – playing them with such force that one critic in 1926 called him "sin incarnate". Increasingly in the 1920s, he flipped over the coin from drama to comedy, though in the hilarious* Der Himmel auf Erden*,* Halloh – Caesar!*, and* Hercules Maier *the deceptions and disguises (moral and sexual) and the dangerous elegance of his gestures continued unabated. You see his relatives haunting the paintings of Otto Dix, George Grosz, and Max Beckmann: those square-faced Prussians, hooked on pleasure and capitalism, drinking the dregs of the night.*
For Der Himmel auf Erden*, Schünzel was not the film's official director; but as artistic supervisor, producer, co-writer, and star, there is never any doubt who is in control, or who fixes our gaze. Despite the delights of Charlotte Ander, Szöke Szakall, dancing girls, a black jazz band, a trained monkey, and Oscar Werndorff's nightclub sets, our eyes always seek out Schünzel. The source material, the theatrical farce* Der Doppelmensch*, gave him a perfect Weimar character: Bellmann, the upstanding, censorious, alcohol-hating city councillor whose moral standing is sabotaged when his deceased brother bequeaths to him 500,000 marks and an infamous nightclub, "Der Himmel auf Erden" ("Heaven on Earth").*
To fulfil the terms of his brother's will – where would farces be without wills? – Bellmann must be physically present at the club every night. Hence his paroxysms of embarrassment and disdain. Hence his desperate appearance in drag, dancing festooned with jewellery, quite the belle of the ball. (Schünzel, of undecided sexuality himself, probably enjoyed that.) From the raised finger to the arched eyebrow, his command of comic body language seems endless. And the director Alfred Schirokauer, following Schünzel's own dry directorial style, knows the value of watching and waiting; visually, nothing is pushed or shoved. It's Weimar captured in a miniature bottle; and oh, so drinkable. – GEOFF BROWN

Reinhold Schünzel *(Hamburg, 1888–1954, Munich) first made his name in films as an actor, but is better remembered now as the director of some of the biggest hits of the 1920s and 30s, second only to Lubitsch's films in wit and sophistication. He began in films in 1916, and joined Conrad Veidt and the exotic dancer Anita Berber in director Richard Oswald's team of actors: in the homosexual emancipation melodrama* Anders als die Andern *(1919) he played a slithering blackmailer. For Lubitsch, he portrayed a louche and shady aristocrat in* Madame Dubarry *(1921).*
A director from 1918, he concentrated on comedies, but also showed a talent for historical spectacle in Katharina die Grosse *(1920). Initially working independently, Schünzel was contracted to Ufa in 1926, producing and starring in popular slapstick comedies, including* Halloh – Caesar! *(1926),* Der Himmel auf Erden *(1927), and* Hercules Maier *(1927). He made a smooth transition to sound films, exploiting music, dialogue, and sound to great comic effect. He also maintained his sense for irony and erotically* risqué *subjects, as in his masterpiece* Viktor und Viktoria *(1933), a musical comedy about a young woman who pretends to be a female impersonator. At the same time, Schünzel continued to act for other directors: in Pabst's* Die 3-Groschen-Oper *(1931) he was the corrupt police chief Tiger Brown.*
After the Nazis came to power, Schünzel, classified as a "half-Jew", was given special permission by the propaganda ministry to continue working for Ufa. Seemingly unaffected by the regime change, he continued to deploy urbane irony, most strikingly in Amphitryon *(1935), a comedy about the domestic life of the Greek gods, which was interpreted as*

poking fun at the new German state. Land der Liebe *(1937), his final German film, was a satirical operetta, released in an extensively cut version.*
Subsequently Schünzel left for Hollywood, where he found himself distrusted by established German émigrés *who had been forced to flee earlier. Contracted to M-G-M, his attempt to duplicate his European successes failed, and he returned to acting after* New Wine *(1941), a non-vintage biography of Franz Schubert. Often he played Nazis, as in Lang's* Hangmen Also Die! *(1943). He was also one of Claude Rains' sinister houseguests in Hitchcock's* Notorious *(1946). Schünzel returned to Germany in 1951, acting on stage, and occasionally in films, until his death. (Adapted from the forthcoming* Concise CineGraph*, edited by Hans-Michael Bock, Oxford/New York: Berghahn Books, 2008)*

Alfred Schirokauer *(Breslau, 1880–1934, Vienna) was a lawyer who in the 1910s and 20s published bestselling novels about historical characters such as Ferdinand Lassalle, Lord Byron, Mirabeau, Napoleon, and Lucrezia Borgia, which were often adapted for the screen. In 1913 he started writing film scripts for Joe May. He worked in the Munich studios, primarily as a scriptwriter, mainly with directors Franz Osten, Osten's brother Ottmar Ostermayr, and Franz Seitz (Sr.). From the early 1920s he dabbled in direction as well. In the 1920s Schirokauer moved to Berlin, where he collaborated on a series of films with the multi-talented Reinhold Schünzel, and wrote scripts for directors Georg Jacoby, Max Mack, Erich Waschneck, and others. When the Nazis took over in Germany he emigrated to the Netherlands and then to Vienna. (Adapted from* CineGraph*)*

Prog. 11

DIE HOSE (A Royal Scandal) (Phoebus-Film AG, Berlin, DE 1927)
Regia/dir: Hans Behrendt; *scen*: Franz Schulz, *dalla pièce di/from the play by* Carl Sternheim; *f./ph*: Carl Drews; *scg./des*: Heinrich Richter, Franz Schroedter; *cast:* Werner Krauss (Theobald Maske), Jenny Jugo (Luise), Rudolf Forster (Scarron), Veit Harlan (Mandelstam), Christian Bummerstedt (principe/*Prince*), Olga Limburg (dirimpettaia/*the woman across the street*), Martin Held; *riprese/filmed:* 1927; *data v.c./censor date:* 20.7.1927; *première*: 20.8.1927, Capitol, Berlin; *lg. or./orig. l.*: 2425 m.; 35mm, 2170 m., 86' (22 fps); *fonte copia/print source:* Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.
Didascalie in tedesco / *German intertitles*.

"Un film allo champagne 'extra-dry'," proclamò il critico di *Film-Kurier* Willy Haas. E quello champagne piacque molto anche alle platee tedesche: la commedia di Hans Behrendt basata sulla farsa di Carl Sternheim del 1911 riscosse infatti un notevole successo di pubblico e di critica. Il titolo fa riferimento al capo di biancheria intima indossato e perduto da una pudica mogliettina interpretata da Jenny Jugo: un'ovvia attrattiva per gran parte del pubblico. Anche se a suggellare il divertimento generale fu piuttosto Werner Krauss, nel ruolo del marito piccolo borghese della Jugo – punto focale della satira sociale e politica contenuta nella pièce di Sternheim.
Theobald Maske è il tipico burocrate di mezza tacca di un piccolo principato tedesco. Sequenza dopo sequenza, si definisce la vuota routine della sua giornata. Le abluzioni del mattino. L'arrivo in ufficio. La totale inattività, tranne il controllo dell'orologio e la compiaciuta attenzione per i propri baffi. Suona il mezzogiorno. Cerimonia di scartamento e consumo del pranzo preconfezionato. E di nuovo la totale inattività...
Il piccolo burocrate delineato con grande meticolosità da Krauss, (diversissimo qui dalla sua incarnazione del Dr. Caligari nel film di Robert Wiene) era il tipo di personaggio che scatenava l'ilarità del pubblico – che rideva di lui o con lui – magari con qualche sospiro di nostalgia per il vecchio ordine prebellico. Herbert Ihering nel *Berliner Börsen-Courier* paragonò il Theobald Maske di Krauss a una caricatura della classe dirigente di George Grosz, sostenendo che Krauss era un attore cui si aprivano infinite possibilità nell'ambito del cinema tedesco. Il critico non poteva certo prevedere la partecipazione di Krauss in *Jud Süss* [*Süss l'ebreo* 1940] (il cui regista Veit Harlan appare qui nel ruolo del barbiere ebreo Mandelstam) e in altri film di propaganda nazista che seguiranno.
Il sapiente controllo della gestualità e del ritmo da parte di Behrendt sono alla base del successo di *Die Hose*. Ma lo champagne non sarebbe stato altrettanto frizzante senza il lavoro di Franz Schulz, il futuro scrittore dei film operetta sonori della Ufa. Schulz sfrondò svariati motivi e caratterizzazioni della farsa di Sternheim per trarne uno script gioiosamente cinematografico. Siegfried Kracauer, nel suo *From Caligari to Hitler* (1947) [ed. it. *Dal Gabinetto del dottor Caligari a Hitler*, 1954] lo definì "Uno dei migliori film dell'epoca" – e Kracauer non era certo un uomo dai gusti facili. – GEOFF BROWN

Hans Behrendt (Berlino, 1889-1942?, Auschwitz?) cominciò la sua carriera come attore di teatro, e debuttò nel cinema interpretando il ruolo di un becchino in *Maria Magdalene* (1919), diretto dal suo amico Reinhold Schünzel. In collaborazione con Bobby E. Lüthge, scrisse sceneggiature per Schünzel e Urban Gad; e, per Arsen von Cserépy, le quattro parti di *Fridericus Rex* (1920-1923) – il primo di una lunga serie di film tedeschi con Otto Gebühr nel ruolo del re prussiano, molto popolari presso i partiti di destra e nei circoli antirepubblicani. Scrisse divertenti commedie di routine anche per Richard Eichberg, Friedrich Zelnik, e altri, e adattò classici teatrali quali *Ein Sommernachstraum* (*A Midsummer Night's Dream*) da Shakespeare e *Wallenstein* da Schiller. Diresse il suo primo film nel 1920 (*Die Boxerhanne*), ma conquistò una posizione di grande prestigio solo dopo *Prinz Louis Ferdinand* e *Die Hose* nel 1926-27. Si guadagnò la fama di "regista di attori", e di specialista in argomenti prussiani. I primi film sonori di Behrendt furono deboli remake di grandi successi del muto, quali *Kohlhiesels Töchter* (1930) con Henny

Porten, la star dell'originale di Lubitsch del 1920. Girò anche un remake della versione cinematografica del dramma di Büchner *Danton* con Fritz Kortner.
Subito dopo il suo popolare heimatfilm, *Grün ist die Heide*, Behrendt completò altri due lavori prima che i nazisti lo costringessero ad emigrare in Spagna. Dove riuscì a girare un solo film – una versione della popolare zarzuela *Doña Francisquita* (1934). Ma la cattiva sorte infierì su di lui. Nel 1936, allo scoppio della guerra civile spagnola, riparò a Vienna. Lì venne licenziato dal set di *Fräulein Lilli* per i conflitti sorti con la star ungherese del film, Franciska Gaal. Nel 1938, al momento dell'annessione nazista dell'Austria, cercò rifugio a Bruxelles, dove, rifiutandosi di partire di nuovo, rimase fino al 1940, quando, dopo un bombardamento tedesco della città, venne arrestato dalla polizia belga. I tentativi di procurargli un visto per gli Usa arrivarono troppo tardi: dopo due anni d'internamento in un campo francese, a Vichy, il nome di Behrendt venne iscritto nella lista dei deportati del convoglio Parigi-Auschwitz del 14 agosto 1942. Del suo arrivo ad Auschwitz non è rimasta documentazione.
(Estratto da *CineGraph*)

"Ein Champagner-Film, *'extra-dry',"* proclaimed the critic Willy Haas *in* Film-Kurier. *And it was a champagne that German audiences loved to drink: Hans Behrendt's comedy based on Carl Sternheim's farce of 1911 proved a notable public and critical success. The title refers to the falling undergarments worn by Jenny Jugo's demure little wife: an obvious attraction for part of the audience. But general delight was probably sealed more by Werner Krauss as Jugo's* petit-bourgeois *husband – the focal point for the social and political satire embedded in Sternheim's play.*
Theobald Maske is the bureaucratic underling incarnate in a small German principality. Image by image, his empty day is measured out. The morning wash. Off to the office. Nothing to do, except watch the clock and fuss proudly over his moustache. Twelve o'clock strikes. The unveiling and eating of the packed lunch. Then back to idleness. Precisely delineated by Krauss (a far cry from his incarnation as Robert Wiene's Dr. Caligari), here was a character type that contemporary audiences could both laugh at and laugh with, perhaps with a sigh of nostalgia for the old pre-war order. Herbert Ihering in the Berliner Börsen-Courier *compared Krauss's depiction to a George Grosz caricature of the ruling class, and considered Krauss an actor who held all the possibilities of German films in his hand. The critic couldn't have foreseen Krauss's participation in* Jud Süss *(whose director Veit Harlan appears here as the Jewish barber Mandelstam) and other Nazi propaganda films to come.*
Behrendt's control of gesture and pacing is crucial to the success of Die Hose. *But the champagne wouldn't taste so fresh without the work of Franz Schulz, the future writer of Ufa soundfilm-operettas. Schulz snips out motifs and characterizations from Sternheim's farce to create something blithely cinematic. "One of the best films of the period," Siegfried Kracauer declared in* From Caligari to Hitler *(1947) – and that's from a man not easily pleased. – Geoff Brown*

Hans Behrendt *(Berlin, 1889-1942?, Auschwitz?) began his career as a stage actor, and entered films as the gravedigger in* Maria Magdalene *(1919), directed by his friend Reinhold Schünzel. In partnership with Bobby E. Lüthge, he wrote scripts for Schünzel, Urban Gad, and Arsen von Cserépy's four-part* Fridericus Rex *(1920-1923) – the first of numerous German films featuring Otto Gebühr as the Prussian king, and popular both in right-wing and anti-republican circles. He also scripted entertainment films by Richard Eichberg, Friedrich Zelnik, and others, and adapted theatre classics like Shakespeare's* Ein Sommernachstraum (A Midsummer Night's Dream) *and Schiller's* Wallenstein. *He began directing in 1920 (*Die Boxerhanne*), but became a dominant force only after* Prinz Louis Ferdinand *and* Die Hose *in 1926-27. He earned a reputation as an "actor's director", and a specialist in Prussian topics. Behrendt's first sound films were weakened remakes of successful silents, like* Kohlhiesels Töchter *(1930) with Henny Porten, the star of Lubitsch's original of 1920. He also remade the film version of Büchner's play* Danton *with Fritz Kortner.*
Following his popular heimatfilm, Grün ist die Heide, *Behrendt completed two more films before the Nazis forced his emigration to Spain. One Spanish film resulted – a version of the popular* zarzuela Doña Francisquita *(1934). Bad fortune multiplied after he retreated to Vienna in 1936 just before the Spanish Civil War. He was sacked from the film* Fräulein Lilli *after conflicts with the Hungarian star Franciska Gaal. In Brussels when the German army invaded Austria in 1938, he stayed put, only to be arrested by the Belgian police in 1940 when the city was bombed by the Germans. Attempts to procure an American visa for him came too late: after two years interned in camps in Vichy France, Behrendt's name was placed on the Paris-Auschwitz transport list for 14 August 1942. His arrival is not recorded. (Adapted from the forthcoming* Concise CineGraph, *edited by Hans-Michael Bock, Oxford/NewYork: Berghahn Books, 2008)*

Prog. 12

LOOPING THE LOOP (Die Todesschleife / Il cerchio della morte) (Universum-Film AG (Ufa), Berlin, DE 1928)
Regia/dir: Arthur Robison; *prod:* Gregor Rabinowitsch; *scen:* Arthur Robison, Robert Liebmann; *f./ph:* Carl Hoffmann; *scg./des:* Robert Herlth, Walter Röhrig; *cast:* Werner Krauss (Botto), Jenny Jugo (Blanche Valeite), Warwick Ward (André Melton), Gina Manès (Hanna), Siegfried Arno (Sigi), Max Gülstorff, Lydia Potechina (parenti di Blanche/*Blanche's relatives*), Harry Grunwald, Julius von Szöreghy [Julius Szöreghi] (agente/*agent*); *riprese/filmed:* 1927/1928; *data v.c./censor date:* 24.05.1928; *première:* 15.9.1928, U.T. Universum, Berlin; 35mm, 2880 m., 125' (20 fps); *fonte copia/print source:* Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum, München.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*

Si potrebbe scrivere una buona tesi sul motivo ricorrente del clown nel teatro e nel cinema degli anni '20. Per quale ragione spuntarono

così tanti Pagliacci perennemente votati al tormento di amori non corrisposti nei drammi di ambientazione circense di mezzo mondo, dall'America alla Scandinavia, dalla Germania alla Russia; da Lon Chaney in *He Who Gets Slapped* (*Quello che prende gli schiaffi*, 1925) al film di produzione Nordisk *Klovnen?*
Looping the Loop, (*Il cerchio della morte*, 1928) di Arthur Robison, uno fra i tanti del folto contingente tedesco dell'epoca, non dà una risposta adeguata all'enigma di fondo, pur dispiegando tutti gli ingredienti che avevano contribuito al costante successo dei drammi sul circo. Si tratta infatti di uno spettacolare film di pura evasione, denso di situazioni pericolose ed emozionanti, che convergono tutte nel "cerchio della morte", una delle attrazione acrobatiche del circo – così chiamata per motivi che appariranno subito evidenti. Ma ecco annunciarsi il tintinnio del vecchio triangolo amoroso, qui composto da Jenny Jugo, la ragazza carina, da Werner Krauss nel ruolo del clown frustrato, e dall'avvenente Warwick Ward in quello dell'acrobata rivale. Da notare, inoltre, la fatale attrazione per il pathos da parte degli attori, massimamente evidente nel Botto di Werner Krauss – un personaggio così convinto lui stesso che ai clown sia preclusa ogni felicità in amore da spacciarsi a Jenny Jugo per un ingegnere elettrico che lavora solo di notte. E lei ci crede. Quando Robison e il suo team si accinsero a realizzare questa produzione per la Ufa, l'introspezione psicologica e la recitazione sfumata del loro capolavoro del 1923, *Schatten – Eine nachtliche Halluzination* (*Ombre ammonitrici*) non erano certamente all'ordine del giorno; il loro scopo primario era quello di ottenere un travolgente successo commerciale.
Che però tale non fu; il film non riuscì infatti a bissare il successo internazionale di *Varieté* (*id*. 1925) di Dupont (alla cui sceneggiatura peraltro chiaramente si ispirava). Paul Rotha, nel suo "The Film Till Now" del 1930, attribuiva parte delle sue debolezze alla presunta perdita del negativo originale in un incendio, che avrebbe costretto Robison all'assemblaggio di una seconda versione di fortuna con l'utilizzo di materiali di scarto. Debolezze a parte, rimangono pur sempre l'elegante fotografia di Carl Hoffmann, uno script che non ha alcuna paura di sfidare l'assurdo e una gamma recitativa che spazia dallo sguardo malinconico di Krauss alla stravaganza di Warwick Ward – capace di strizzare l'occhio all'amata perfino dopo essersi spezzato l'osso del collo. – GEOFF BROWN

Arthur Robison (Chicago, 1888-1935, Berlino), un professionista di consumata abilità nell'esplorare i generi più vari, nacque negli Stati Uniti, da una famiglia americana di origine tedesca, ma si trasferì in Germania all'età di sette anni. Dapprima si laureò in medicina ed esercitò la professione; ma nel 1914, dopo una esperienza teatrale da attore in Germania e America, si accostò al cinema. Nel 1916 diresse il suo primo film, *Nächte des Grauens*, con Werner Krauss e Emil Jannings. *Zwischen Abend und Morgen* (1921) segnò l'inizio della sua collaborazione con il direttore della fotografia Fritz Arno Wagner, che molto contribuirà a creare la paurosa, claustrofobica atmosfera di *Schatten* (1923), l'opera più famosa di Robison. Il film, con Fritz Kortner nel ruolo di un marito geloso le cui violente fantasie trovano espressione in un teatrino di ombre cinesi, rimane un classico dello "schermo diabolico" del cinema di Weimar. *Petro, der Korsar* (1925) e *Manon Lescaut* (1926), due sontuosi drammi in costume prodotti da Erich Pommer per la Ufa, confermarono la reputazione di Robison. Dopo *Looping the Loop*, parzialmente girato a Londra, realizzò *The Informer* per la British International Pictures, un suggestivo adattamento dal romanzo di Liam O'Flaherty, impreziosito dal sapiente gioco di luci ed ombre della fotografia di Werner Brandes e dalla performance naturalistica di Lya de Putti nel ruolo della fidanzata di un informatore dell'IRA. Nei primi anni '30, a Hollywood, Robison diresse le versioni in lingua straniera di svariate produzioni MGM, per poi tornare in Germania, e alla Ufa, nel 1933. Il suo ultimo film fu un remake di *Der Student von Prag* (*Lo studente di Praga*, 1935), con Adolf Wohlbrück [Anton Walbrook] nel ruolo del titolo. (Estratto da *Concise CineGraph*)

A good thesis could be written on the clown motif in 1920s theatre and cinema. Why did so many Pagliaccis suddenly spring up to face torture by unrequited love in circus dramas across the world, from America to Scandinavia, Germany, and Russia; from Lon Chaney in He Who Gets Slapped *to the Nordisk production* Klovnen*? Arthur Robison's 1928* Looping the Loop*, one of a bustling German contingent from the period, won't solve the basic riddle, though it certainly lays out numerous ingredients that kept circus dramas in fashion.*
Here is escapist spectacle, and danger and excitement, all funnelled into the "looping the loop" circus stunt – a stunt also known as the "death leap", for reasons that will become obvious. Here's the tinkle of that old love triangle, whose three points are Jenny Jugo as the lovely girl, Werner Krauss as the frustrated clown, and Warwick Ward as the handsome acrobat rival. Note, too, the lure of pathos for actors, evident in Werner Krauss's Botto – a character who's so convinced that clowns can't succeed as lovers that he disguises himself to Jenny Jugo as an electrical engineer who only works at night. And she believes him. When Robison and his team assembled this production for Ufa, the psychological penetration and shadow play of their 1923 landmark, Schatten*, were clearly not on the agenda; their chief goal was to make a rousing commercial hit.*
It proved not quite that; this was no international success like Dupont's Varieté *(an obvious influence on the script). Paul Rotha, writing in 1930 in* The Film Till Now*, presumed some of its weaknesses might have been due to the loss of the original negative in a fire and the creation of a substitute version from an assemblage of left-over takes. Weaknesses acknowledged, we can still draw sustenance from Carl Hoffmann's distinguished photography, a script that's never afraid of the absurd, and an acting range that encompasses both the melancholy in Krauss's eyes and the extravagance of Warwick Ward – able to wink at the heroine even when suffering from a broken neck. – GEOFF BROWN*

Arthur Robison *(Chicago, 1888-1935, Berlin), a consummate professional across a range of genres, was born in the United States, into a family of German-Americans, but moved to Germany at the age of seven. At first he studied medicine and worked as a doctor; he switched to films in 1914 after stage acting experience in Germany and America. He made his directorial debut with* Nächte des Grauens *(1916), starring Werner Krauss and Emil Jannings*. Zwischen Abend und Morgen *(1921) marked his first collaboration with cinematographer Fritz Arno Wagner, who also contributed much to the fearful, claustrophobic atmosphere of* Schatten *(1923), Robison's most famous production. The film, starring Fritz Kortner as a jealous husband whose violent fantasies find expression in a shadow play performance, remains a classic of Weimar cinema's "haunted screen"*. Petro der Korsar *(1925) and* Manon Lescaut *(1926), lavish costume dramas made for Erich Pommer at Ufa, confirmed Robison's reputation. Following* Looping the Loop*, partially shot in London, he made* The Informer *for British International Pictures, an atmospheric adaptation of Liam O'Flaherty's novel, elevated by Werner Brandes' chiaroscuro camerawork and Lya de Putti's naturalistic performance as the fiancée of an IRA informer. In the early 1930s in Hollywood, Robison directed several foreign-language versions of M-G-M productions before returning to Germany, and Ufa, in 1933. His final film was a remake of* Der Student von Prag *(1935), with Adolf Wohlbrück [Anton Walbrook] in the title role. (Adapted from the forthcoming* Concise CineGraph*, edited by Hans-Michael Bock, Oxford/New York: Berghahn Books, 2008)*

Prog. 13

DIE CARMEN VON ST. PAULI (Gestrandet) (Universum-Film AG (Ufa), Berlin, DE 1928)
Regia/dir: Erich Waschneck; *prod:* Alfred Zeisler; *scen:* Bobby E. Lüthge, Erich Waschneck; *f./ph:* Friedl Behn-Grund; *scg./des:* Alfred Junge; *cast:* Jenny Jugo (Jenny Hummel), Willy Fritsch (Klaus Brandt), Fritz Rasp ("il dottore"/*"The Doctor"*), Wolfgang Zilzer ("Pince-nez"/*"The Nipper"*), Tonio Gennaro ("Heinrich il cortese"/*"Gentle Heinrich"*), Otto Kronburger ("Karl, il pilota"/*"Karl the Pilot"*), Walter Seiler ("Alfred il lascivo"/*"Randy Alfred"*), Charly Berger ("Il capitano"/*"The Captain"*), Fritz Alberti (armatore/*shipowner* Rasmussen), Max Maximilian (Hein, il suo vecchio servitore / *Rasmussen's old servant*), Betty Astor (Marie, la fidanzata di Klaus/*Klaus' fiancée*), Friedrich Benfer (Jimmy Swing, il ciclista/*racing cyclist*), Alfred Zeisler; *riprese/filmed:* 1928; *data v.c./censor date:* 26.5.1928; *première:* 10.10.1928, Ufa-Palast am Zoo, Berlin; *lg. or./orig. l.*: 2333 m.; 35mm, 2376 m., 114' (18 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque Royale de Belgique/Koninklijk Filmarchief, Bruxelles. Didascalie in tedesco / *German intertitles*.

Die Carmen von St. Pauli, una storia ambientata sul fronte del porto di Amburgo, fu uno dei molti film muti realizzati alla fine degli anni '20 destinati ad essere spazzati via dalla rapida transizione verso il sonoro. Girato negli studi berlinesi di Neubabelsberg e, in esterni, nel porto di Amburgo e nel famigerato quartiere a luci rosse di St. Pauli, venne apprezzato dai critici dell'epoca per il suo realismo. L'atmosfera della vita nel quartiere del porto, con le navi alla fonda, i bar affacciati sulla banchina, e le strade oscure piene di tentazioni, fu mirabilmente colta dal cameraman Friedel Behn-Grund e dallo scenografo Alfred Junge.
E in effetti, l'atmosfera del film è più avvincente della sua ingenua trama: il capitano Klaus Brandt (Willy Fritsch) si lascia irretire dalla bella Jenny, la "Carmen" di una banda di malviventi e contrabbandieri che ha messo gli occhi sulla sua nave, la Alexandria. In una notte fatale, il capitano lascia incustodita la Alexandria per seguire Jenny nel bar dove lavora, e i banditi gelosi ne approfittano per saccheggiargli la nave. Brandt perde la carica di capitano e decide di imbarcarsi su una nave diretta in Australia, ma i buoni propositi si dissolvono al pensiero di Jenny, e rimane a terra. (Il titolo alternativo del film era *Gestrandet* – ovvero "Arenato"). Poi si lascia coinvolgere nei bassi intrighi del bar, e viene incriminato, con prove false, di un omicidio. Jenny, trasformata dall'amore, scopre il vero assassino, e i due amanti sperano di poter ricominciare insieme una vita rispettabile.
L'imponente cast del film include alcuni tra i più popolari attori della Ufa di quel periodo, tra cui il sorridente idolo delle donne Willy Fritsch (che di lì a breve sarebbe apparso al fianco di Lilian Harvey in una fortunata serie di musical), l'attraente attrice di commedia Jenny Jugo nelle vesti della tentatrice del porto, e Fritz Rasp (il caratterista apparso in molti film di Pabst e Lang, che interpretava il 'cattivo' inseguito dai bambini in *Emil und die Detektive*) nel ruolo di uno dei banditi. Questo dramma a tinte fosche dette modo a Fritsch di emanciparsi da una interminabile serie di ruoli giovanili – ma la vera star del film rimane indubbiamente la suggestiva atmosfera poetica della sua "location" sul fronte del porto. (Catherine A. Surowiec, *The LUMIERE Project: The European Film Archives at the Crossroads*, 1996).

Erich Waschneck (Grimma, Sassonia, 1887–1970, Berlino Ovest) studiò pittura a Lipsia, e lavorò come cartellonista. Nel 1920, grazie al fratello Kurt Waschneck, producer presso la Projections-AG "Union" (PAGU), ottenne un lavoro di assistente operatore; l'anno seguente diresse la fotografia del fiabesco *Der Kleine Muck* di Wilhelm Prager. Iniziò la sua carriera di regista nel 1924, con il kulturfilm *Der Kampf um die Scholle*, anche se legò la sua fama soprattutto ai film d'avventura quali *Mein Freund, der Chauffeur*, con Hans Albers, e a numerosi altri film con Olga Tschechowa. Il dramma sull'immigrazione *Die geheime Macht* (1927), con Michael Bohnen e Suzy Vernon, si rivelò un grosso successo a New York (dove era stato distribuito con il titolo *Sajenko, the Soviet*). Dopo *Die Carmen von St. Pauli*, in cui seppe sfruttare mirabilmente le atmosfere del porto di Amburgo, nel 1929 Waschneck allacciò di nuovo il suo sodalizio con

Olga Tschechowa (*Die Liebe der Brüder Rott*; il dramma in costume *Diane*) e realizzò due eleganti esplorazioni nel mondo del glamour cittadino, *Die Drei um Edith* e *Skandal in Baden-Baden*. Adattatosi senza problemi al sonoro, nel 1932 divenne un produttore indipendente con la Fanal-Film GmbH e per qualche tempo si allontanò dalle produzioni di routine imposte dagli studios. *8 Mädels im Boot* e *Abel mit der Mundharmonika* traevano la loro forza estetica soprattutto dalle suggestive riprese in esterni ed erano destinati al pubblico più giovane. *8 Mädels im Boot* (1932) conferì a Karin Hardt lo status iconografico della donna bionda, sportiva, moderna; lei e Waschneck si sarebbero sposati l'anno seguente.
Con Hitler al potere, Waschneck realizzò melodrammi e storie di donne in linea con i dettami cinematografici del nazionalsocialismo. Film quali *Anna Favetti*, con Brigitte Horney, contribuirono a creare il mito della donna dedita al culto paterno, e votata al sacrificio. Ma con l'antisemita *Die Rothschilds* (1940), Waschneck passò dall'intrattenimento "apolitico" alla propaganda diretta della politica di distruzione e annientamento del nazismo. *Affäre Roedern* (1944), una trasfigurazione della storia prussiana, fu solo un altro prodotto di propaganda camuffato da film storico.
Waschneck non diresse altri film fino al 1952 (*Drei Tage Angst*, un'altra storia di ambiente giovanile). Molti nuovi progetti rimasero sulla carta. Prima di ritirarsi a vita privata, assunse la supervisione di *Acht Mädels im Boot* (1959), un remake tedesco-olandese del suo vecchio successo, diretto da Alfred Bittins. (Estratto da *Concise CineGraph*)

Die Carmen von St. Pauli*, a story of the Hamburg waterfront, was among the many silent films made in the late 1920s that were lost in the sweeping transition to sound. Filmed at Berlin's Neubabelsberg studios and on location in Hamburg's harbour and the notorious red-light district of St. Pauli, contemporary reviewers praised the film's sense of realism. The atmosphere of life in the harbour district, with its ships at anchor, waterfront bars, and shadowy streets brimming with temptations, was deftly captured by chief cameraman Friedel Behn-Grund and art director Alfred Junge.*
In this film atmosphere dominates the simple plot: ship-master Klaus Brandt (Willy Fritsch) falls under the spell of the attractive Jenny, the "Carmen" of a gang of bandits and smugglers who are eyeing his ship, the Alexandria*. One fateful night he leaves the* Alexandria *unguarded to follow Jenny to the bar where she works, and the jealous bandits pillage his ship. Brandt loses his post and determines to leave on a ship for Australia, but his good resolutions dissolve at the thought of Jenny, and he stays on. (The film's alternate title was* Gestrandet – *"Stranded".) He is drawn into the bar's low intrigues, and framed with a murder charge. Jenny, transformed by her love, finds the real murderer, and the couple hope to start a new, decent life together.*
The film's impressive cast includes some of Ufa's popular stars of the period, such as dimpled matinee idol Willy Fritsch (soon to co-star with Lilian Harvey in a string of early musicals), attractive comedienne Jenny Jugo as the waterfront temptress, and Fritz Rasp (character actor of films by Pabst and Lang, and the villain pursued by the boys of Emil und die Detektive*) as one of the bandit gang. This moody drama gave Fritsch a chance to graduate from endless juvenile roles – but the real star of the film was undoubtedly its atmospheric and poetic waterfront locations. (Catherine A. Surowiec,* The LUMIERE Project: The European Film Archives at the Crossroads, *Lisbon: Projecto LUMIERE, 1996)*

Erich Waschneck *(Grimma, Saxony, 1887–1970, West Berlin) studied painting in Leipzig, and worked as a poster designer. Through his brother Kurt Waschneck, a producer at Projections-AG "Union" (PAGU), he got a job as a camera assistant in 1920; the next year he photographed Wilhelm Prager's fairytale* Der Kleine Muck*. His directing career dates from 1924 and the* kulturfilm Der Kampf um die Scholle*, though he made his mark more in adventure films like* Mein Freund, der Chauffeur*, with Hans Albers, and several featuring Olga Tschechowa. The emigrant drama* Die geheime Macht *(1927), with Michael Bohnen and Suzy Vernon, proved very successful in New York (where it was retitled* Sajenko, the Soviet*). Following* Die Carmen von St. Pauli*, with its skilful exploitation of Hamburg harbour, in 1929 Waschneck resumed his association with Tschechowa (*Die Liebe der Brüder Rott*; the costume drama* Diane*) and made two fashionable excursions into urban glamour,* Die Drei um Edith *and* Skandal in Baden-Baden.
Sound brought no problems. In 1932 he became an independent producer with Fanal-Film GmbH and for a time veered away from studio confections. 8 Mädels im Boot *and* Abel mit der Mundharmonika *gained their aesthetic strength chiefly from location work and were aimed at younger audiences.* 8 Mädels im Boot *(1932) established Karin Hardt as the icon of the sportive, blonde, modern woman; she married Waschneck the following year.*
With Hitler in power, Waschneck made melodramas and women's stories in line with National Socialist film politics. Films like Anna Favetti*, featuring Brigitte Horney, helped nurture the myth of the father-focused woman, willing to make sacrifices. But with the anti-Semitic* Die Rothschilds *(1940), Waschneck moved beyond "apolitical" entertainment into direct propaganda for the Nazi politics of destruction and annihilation.* Affäre Roedern *(1944), a transfiguration of Prussian history, also served up propaganda in historical dress.*
Waschneck did not direct again until Drei Tage Angst*, another youth story, in 1952. Other planned subjects remained unfilmed. He retired from the cinema after supervising* Acht Mädels im Boot *(1959), a German-Dutch remake of his earlier success, directed by Alfred Bittins. (Adapted from the forthcoming* Concise CineGraph*, edited by Hans-Michael Bock, Oxford/New York: Berghahn Books, 2008)*

Prog. 14

RUTSCHBAHN (Luna Park / The Whirl of Life) (Eichberg-Film GmbH, Berlin, per/*for* British International Pictures, London, DE 1928)

Regia/dir., prod: Richard Eichberg; *scen*: Adolf Lantz, Helen Gosewish, Ladislaus Vajda, *dal romanzo/from the novel* Das Bekenntnis *di/by* Clara Ratzka; *f./ph*: Heinrich Gärtner; *scg./des*: Robert Herlth; *cast:* Fee Malten (Heli), Heinrich George (Jig Hartford), Fred Louis Lerch (Boris Berischeff), Harry Hardt (Sten), Erna Morena (Blida), Arnold Hasenclever (Olaf), Szöke Szakall (Sam), Jutta Jol (Sonja), Grete Reinwald (Nadja Berischeff); *riprese/filmed:* 1928; *data v.c./censor date:* 5.12.1928; *première*: 20.12.1928, Alhambra, Berlin; *lg. or./orig. l.*: 2703 m.; 35mm, 2468 m., 89' (24 fps); *fonte copia/print source:* Nederlands Filmmuseum, Amsterdam.
Didascalie in olandese / *Dutch intertitles*.

"La quantità di incongruenze che caratterizza la trama di questo film scoraggia qualsiasi tentativo di disanima critica," scrisse Mordaunt Hall su *The New York Times* (25 marzo 1929), Ottanta anni dopo, le deficienze strutturali di *Rutschbahn* sono ancora evidenti, ma appaiono eclissate dalla sbrigliata fantasia visiva e dalla brillante caratterizzazione dei personaggi. Gli elementi della trama sono senza meno eccessivamente elaborati: Heli uccide accidentalmente il malvagio patrigno con un'ascia (peraltro molto accuratamente) affilata. Fortuna vuole che Nadja, una giovane russa Bianca émigrée che la famiglia ha adottato, muoia nelle stesse ore, permettendo così a Heli di assumerne l'identità e rifugiarsi a Londra. Dove ha la ventura di incontrare Boris, il fratello della ragazza morta. I due giovani si innamorano, stabilendo così le premesse di uno strano triangolo amoroso. Heli e Boris non possono infatti dichiarare apertamente il loro amore perché tutti li credono fratello e sorella e si procurano stentatamente da vivere come musicisti ambulanti, in compagnia dell'esuberante Sam (Szöke Szakall). Nel frattempo, il famoso clown Jig (Heinrich George) si invaghisce di Heli, e accoglie Boris e Heli nel suo spettacolo. L'epilogo offre a George l'opportunità di esibirsi in un virtuosistico "numero di clown col cuore spezzato" al cui confronto il professor Rath di Jannings in *Der Blaue Engel* (*L'angelo azzurro*, 1930) sembra peccare di ritegno.
Ma, tutto sommato, George è talmente bravo da farsi perdonare anche gli eccessi. Figura di grande rilievo nel teatro e nel cinema del Terzo Reich, George venne arrestato dall'Armata Rossa dopo la caduta di Berlino, e morì nel campo di concentramento sovietico di Sachsenhausen nel 1946. Altri attori presenti nel cast del film sono vissuti molto più a lungo: l'affascinante Fee Malten (qui diciassettenne, nel ruolo di una sedicenne), la cui carriera, a partire dal 1933 si svolse a Hollywood, è morta nel 2005. Il caratterista ungherese Szöke Szakall (col nome di S.Z. "Cuddles" Sakall) divenne un volto familiare nei film hollywoodiani degli anni '40: ma questa è probabilmente l'unica occasione in cui il corpulento comico avrà modo di indossare un kilt scozzese.
Lo stile visivo di Eichberg – con il sostegno del suo fedele cameraman Heinrich Gärtner – è sempre originale; e le sequenze girate dal vivo negli ambienti teatrali di Londra o nel Giardino d'inverno di Berlino sono altamente suggestive. Parte del fascino del film deriva anche dalle sue affinità con la storia di *St. Martin's Lane* (la vita degli artisti di strada; le complicazioni del triangolo amoroso nel mondo dello spettacolo): Erich Pommer, co-produttore e co-sceneggiatore del film inglese del 1938, ufficialmente non ebbe alcun legame con la produzione di *Rutschbahn*, ma appare più che probabile che sia stato influenzato dal ricordo ancora vivo dei giorni trascorsi in Germania. – David Robinson

Richard Eichberg (Berlino, 1888-1953, Monaco). A lungo trascurato dagli storici del cinema, Eichberg è stato uno dei più importanti registi del cinema popolare tedesco dagli anni '10 agli anni '30, specializzandosi in film polizieschi, commedie e melodrammi esotici. Abile costruttore di divi, mise in luce talenti diversissimi quali Lilian Harvey, Anna May Wong, e Marta Eggerth. Dopo inizi teatrali, nel 1912 debuttò nel cinema come attore, e nel 1915 come produttore e regista di *Strohfeuer*. *Das Tagebuch Collins* fu il primo di una serie di drammi polizieschi con Ellen Richter. Durante la prima guerra mondiale, diresse *Die im Schatten leben*, un documentario sui bambini nati fuori dal matrimonio, e il melodramma di attualità *Im Zeichen der Schuld*, per promuovere la riabilitazione degli ex carcerati. Nel 1918 sposò Lee Parry, offrendole la possibilità di mettere in luce il suo talento di ballerina e acrobata con una nutrita serie di star-vehicles. Un successivo finanziamento dello studio Emelka di Monaco gli fornì budget più grossi, anche se, ad esclusione dello storico/epico *Monna Vanna*, continuò a dedicarsi ai generi popolari.
Dopo la separazione da Lee Parry, Eichberg curò il lancio dell'inglese Lilian Harvey, facendone in breve tempo una grande star della commedia con *Die tolle Lola* e altri film. *Der Fürst von Pappenheim* (*The Masked Mannequin*), una farsa di travestimenti con Curt Bois, lanciò un'altra scoperta di Eichberg, Mona Maris. Quando nel 1928 Lilian Harvey passò alla Ufa, Eichberg firmò un accordo di co-produzione con la British International Pictures, concentrando la propria attività su una serie di melodrammi strappalacrime con l'attrice americana di origine cinese Anna May Wong (*Song* / *Show Life*, e *Großstadtschmetterling* / *Pavement Butterfly*). La sua carriera con la BIP proseguì nel sonoro, provvedendo al lancio di Hans Albers con il thriller poliziesco di produzione inglese *Der Greifer* (*Night Birds*), che in Germania fu un grosso successo; poi lanciò la carriera cinematografica della cantante Marta Eggerth con *Der Draufgänger* (*The Dare-Devil*). Poi fu la volta di una lunga serie multilingue di film d'avventura girati in Europa, coronata dal fortunato remake sonoro Ufa del serial avventuroso in due parti di Joe May, *Das Indische Grabmal* e *Der Tiger von Eschnapur* (1938). Il successo di quest'ultimo incoraggiò Eichberg a emigrare negli Stati Uniti. Dove però non risulta aver mai lavorato. I suoi ultimi due film, realizzati nel 1949 dopo il suo ritorno in Germania, ripresero la vecchia formula – spettacolarità, esotismo, intrattenimento leggero – ma senza successo. (Estratto da *Concise CineGraph*)

"Discussion of this story is useless," wrote Mordaunt Hall in The New York Times *(25 March 1929), "for it has a multiplicity of faults." Eighty years on, the structural deficiencies of* Rutschbahn *are still evident, but eclipsed by the visual inventiveness and lively characterization. The setting-up of the plot is certainly excessively elaborate:*
Heli kills her nasty stepfather with an accidentally (but most accurately) hurled axe. Fortunately Nadja, a young White Russian émigré *whom the family has adopted, dies at that moment, conveniently enabling Heli to assume her identity for her flight to London. There she chances to meet Boris, the dead girl's brother. The two fall in love. This serves to establish an odd triangle. Heli and Boris, unable to declare their love because they are posing as brother and sister, earn a meagre living as street buskers, along with the enthusiastic Sam (Szöke Szakall). Meanwhile, the famous clown Jig (Heinrich George) falls in love with Heli, and puts Boris and Heli into his stage act. The denouement gives George the opportunity for a virtuoso broken-hearted clown act that makes Jannings' Professor Rath in* Der Blaue Engel *seem to err in restraint.*
George is a fine enough actor almost to get away with the excess. A very important figure in theatre and film in the Nazi period, George was arrested after the Red Army took Berlin, and died in the Soviet concentration camp at Sachsenhausen in 1946. But others of the cast proved long-lived: the charming Fee Malten (here a 17-year-old playing a 16-year-old), whose post-1933 career was in Hollywood, survived until 2005. The Hungarian Szöke Szakall (as S.Z. "Cuddles" Sakall) became a familiar character actor in Hollywood films of the 1940s: this though must be the only occasion on which the corpulent comedian appeared in a Scots kilt.
Eichberg's visual style – supported by his long-time cameraman Heinrich Gärtner – is always original; and the locations, both in London's theatreland and in Berlin's Wintergarten, are richly evocative. A special fascination of the film is its close parallels to the story of St. Martin's Lane *(the life of buskers; the show-business triangle complication): Erich Pommer, co-producer and co-writer of the 1938 British film, had no formal connection with* Rutschbahn*, but it seems more than likely that influential memories of it had stayed with him from his German days.*
DAVID ROBINSON

Richard Eichberg *(Berlin, 1888-1953, Munich). Long overlooked by film history, Eichberg was one of most prominent directors of popular German cinema from the 1910s to the 1930s, specializing in crime films, comedies, and exotic melodramas. He was also a star-maker, developing talents as diverse as Lilian Harvey, Anna May Wong, and Marta Eggerth. After beginning on the stage, he entered film in 1912 as an actor, debuting as director and producer with* Strohfeuer *(1915).* Das Tagebuch Collins *inaugurated a series of crime dramas starring Ellen Richter. During World War I, he also directed* Die im Schatten leben*, a documentary about children born out of wedlock, and the topical melodrama* Im Zeichen der Schuld*, promoting the rehabilitation of ex-convicts. In 1918 he married Lee Parry, showcasing her dancing and acrobatic skills in several star vehicles. Backing from the Munich-based company Emelka gave him bigger budgets, though apart from the historical epic* Monna Vanna *he continued to concentrate on popular genres.*
After separating from Parry, Eichberg promoted the British-born Lilian Harvey, quickly establishing her as a major comedy star in Die tolle Lola *and other films. The cross-dressing farce* Der Fürst von Pappenheim *(*The Masked Mannequin*) featured Curt Bois and yet another Eichberg discovery, Mona Maris. Losing Harvey to Ufa in 1928, Eichberg signed a co-production deal with British International Pictures, concentrating on emotionally wrenching melodramas showcasing the Chinese-American actress Anna May Wong (*Song / Show Life*, and* Großstadtschmetterling / Pavement Butterfly*). Continuing in talkies with BIP, he boosted Hans Albers' career with the British-made detective thriller* Der Greifer *(*Night Birds*), a sizeable hit in Germany; he also launched the singer Marta Eggerth on her film career in* Der Draufgänger *(The Dare-Devil). Further multi-lingual adventures in Europe followed, climaxing in Ufa's sound remake of Joe May's two-part adventure serial,* Das Indische Grabmal *and* Der Tiger von Eschnapur *(1938). Its success emboldened Eichberg to emigrate to the United States. No known film work resulted, and he returned to West Germany in 1949. His two final films repeated the old formula – exotic spectacle, light entertainment – but without success. (Adapted from the forthcoming* Concise CineGraph*, edited by Hans-Michael Bock, Oxford/New York: Berghahn Books, 2008)*

Prog. 15

DER KAMPF DER TERTIA (Terra-Film AG, Berlin, DE 1929)
Regia/dir: Max Mack; *scen:* Axel Eggebrecht, Max Mack, *dal romanzo di/from the novel by* Wilhelm Speyer; *f./ph:* Emil Schünemann; *scg./des:* Hans Jacoby; *cast:* Karl Hoffmann (il Grande Elettore/*The Great Elector*), Fritz Draeger (Reppert), August Wilhelm Keese (Otto Kirchholtes), Gustl Stark-Gstettenbaur (Borst), Ilse Stobrawa (Daniela), Hermann Neut Paulsen (insegnante/*teacher*), Aribert Mog (insegnante/*teacher*), Rudolf Klein-Rohden (borgomastro di Boestrum/Burgomaster of Boestrum), Max Schreck (Biersack), Fritz Greiner (agente/*constable* Holzapfel), Fritz Richard (scrivano comunale/*town council clerk Falk),* allievi della scuola di Boestrum/*pupils from Boestrum school; riprese/filmed:* 1928; *data v.c./censor date:* 21.12.1928; *première:* 18.1.1929, Mozartsaal, Berlin; *lg. or./orig. l.*: 2978 m.; 35mm, 2572 m., 101' (22 fps), col. (imbibizione originale riprodotta su pellicola a colori/*printed on colour stock, reproducing original tinting*); *fonte copia/print source*: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.
Didascalie in tedesco e francese / *German & French intertitles*.

"Der Kampf der Tertia" [*La battaglia del ginnasio*, 1928] di Wilhelm Speyer fu un grosso best-seller nel fiorente filone letterario anni '20 di storie ambientate nel mondo della scuola: e infatti, poco dopo, fu

seguito da "Emil und die Detektive" di Erich Kästner, anch'esso destinato a vari adattamenti per il cinema. Su un'isola lontana dalla costa, gli alunni adolescenti di una "Tertia" – il terzo-quarto anno di una scuola secondaria tedesca – sono molto fieri della loro indipendenza e ribellione dalle convenzioni di Boestrum, la vicina città sulla terraferma. I ragazzi vengono a sapere che Biersack, il malvagio pellicciaio di Boestrum (Max Schreck, in una seconda apparizione affatto degna del suo ruolo in *Nosferatu*) ha convinto il consiglio locale a far radunare e uccidere tutti i gatti della città – ovviamente per farsi consegnare le pelli scuoiate. Gli scolari scendono sul piede di guerra, e la loro campagna – che include il rapimento del terrorizzato Biersack – si concluderà nel migliore dei modi.
Con un cast composto in gran parte dagli alunni della scuola di Boestrum, Mack rivela una straordinaria sensibilità nel ritrarre i sentimenti e la vitalità della prima adolescenza. Il film smentisce inoltre il persistente luogo comune che vuole il cinema di Weimar rigidamente legato al lavoro di studio, con ricostruzioni scenografiche di stampo teatrale. La smagliante fotografia di Emil Schünemann riesce a cogliere mirabilmente il contrasto atmosferico tra i paesaggi marini – il terreno di gioco senza confini dei ragazzi sulla spiaggia, l'isolotto – e il grigiore borghese della città di Boestrum. Il film ho uno sviluppo abbastanza lento, che consente a Mack di approfondire le accattivanti caratteristiche individuali dei suoi giovani protagonisti. Il pubblico odierno, col senno di poi, potrà rimanere un po' più sconcertato dalle imprese di una gang di giovinastri fanatici che terrorizza una città e imbratta di slogan (pro felini) i muri delle case. Il ruolo sociale dominante dell'unica ragazza del film, Daniela, è un non comune segno di protofemminismo: l'incantevole attrice che la interpretò, la allora diciassettenne Ilse Stobrawa, intraprese una modesta carriera cinematografica che durò fino al 1943. – David Robinson

Max Mack (Moritz Myrthenzweig; Halberstadt, Sassonia-Anhalt, 1884-1973, Londra), figlio di un cantore di sinagoga, lasciò la casa paterna nella classica tradizione '*Jazz Singer*' per diventare un attore girovago. Ottenne qualche successo a teatro, specializzandosi in ruoli di orientale Nel 1906 adottò il nome d'arte Max Mack, e nel 1910 si trasferì a Berlino. Poco dopo iniziò a lavorare nel cinema, dove ebbe modo di rivelare il suo talento di attore comico (e di sceneggiatore). Nel 1911 esordì nella regia, lavorando per la Continental-Filmkunst, la Eiko, e la Vitascope, arrivando a produrre fino a due film al mese. Nel 1913, i film operetta *Wo ist Coletti?*, *Die Tango-Königin*, e *Die blaue Maus* gli procurarono un discreto successo, ma fu la prestigiosa produzione di *Der Andere* – una variazione sul tema "Dr. Jekyll and Mr. Hyde" con il famoso attore di teatro Albert Bassermann – ad elevare il lavoro di Mack allo status di autorenfilm. Durante questo periodo, Mack scrisse anche due libri sulla pratica cinematografica.
Nel 1917 fondò una propria casa di produzione, la Max Mack-Film GmbH. A questa, nel corso del tempo, ne seguiranno altre due, la Solar-Film GmbH e la Terra-Film. Durante gli anni '20, Mack diresse una media di tre film all'anno. La sua produzione fu piuttosto eclettica, ma con una netta propensione per l'operetta e lo stile del varietà. Verso la metà degli anni '20, iniziò una fruttuosa collaborazione con Ossi Oswalda e Willy Fritsch; e i suoi gusti si rivelarono perfettamente congeniali alla nuova era del sonoro. Costretto ad emigrare perché ebreo, giunse – via Praga e Parigi – a Londra, dove diresse lo sfortunato *Be Careful, Mr. Smith* (1935, ma distribuito solo nel 1940, col titolo *Singing Through*). In Inghilterra fondò una sua casa di produzione dalla vita piuttosto breve, la Ocean Films, tra i cui progetti rimasti sulla carta figurava un remake del griffithiano *Orphans of the Storm*. In seguito, scrisse le sue memorie, tradusse copioni di commedie del repertorio boulevardier francese ad uso di alcune compagnie amatoriali inglesi, sposò una ricca vedova, e si stabilì a Hampstead, Londra – finalmente in un porto sicuro. (Estratto da *Concise CineGraph*)

Wilhelm Speyer's Der Kampf der Tertia *(The Battle of the* Tertia*, 1928) was a best-selling contribution to the flourishing 1920s literature of school stories: it was soon followed by Erich Kästner's* Emil und die Detektive*, itself destined to be frequently filmed. On an offshore island, the teenage pupils of a* Tertia *– the fourth-fifth year of a German secondary school – pride themselves on their independence and rebellion against the bourgeois conventions of Boestrum, the neighbouring town on the mainland. They learn that the mean Boestrum furrier Biersack (Max Schreck, in a worthy follow-up to his* Nosferatu *role) has persuaded the local council to round up and destroy all the town's cats, naturally handing over the resulting pelts to him. The pupils of the* Tertia *declare war, and their campaign – which includes kidnapping and terrorizing Biersack – is in the end successful.*
With a cast largely made up of pupils from the school of Boestrum, Mack reveals exceptional sensitivity in portraying the feelings and vitality of early teenagers. The film effectively gives the lie to the persistent myth that Weimar cinema was set- and studio-bound. Emil Schünemann's ravishing photography captures the contrasting atmospheres of the seascapes, the children's limitless playground of the beach, the little island, and the stuffy bourgeois town of Boestrum. The film is leisurely in development, allowing Mack space to develop his attractive and idiosyncratic young characters. Modern audiences might be a little more disconcerted by retroactive associations of such a gang of zealous youngsters terrorizing a town and daubing (pro-feline) slogans on the house walls. The dominant social role of the only girl, Daniela, is a remarkable proto-feminist gesture: the charming actress who plays her, 17-year-old Ilse Stobrawa, was to have a modest film career that lasted until 1943. – David Robinson

Max Mack *(Moritz Myrthenzweig; Halberstadt, Saxony-Anhalt, 1884-1973, London), the son of a synagogue cantor, left home in classic* Jazz Singer *tradition to become a touring actor. He had some success in the theatre, specializing in oriental roles. In 1906 he adopted the stage name*

of Max Mack, and in 1910 moved to Berlin. Very soon he was acting in films, and discovering his talent for comedy (and scriptwriting). In 1911 he began to direct, working for the Continental-Filmkunst, Eiko, and Vitascope companies, turning out as many as two films per month. In 1913, the operetta-style films Wo ist Coletti, Die Tango-Königin, *and* Die blaue Maus *brought him success, but it was the prestigious production* Der Andere – *a variation on* Dr. Jekyll and Mr. Hyde *starring the famous stage actor Albert Bassermann – that elevated Mack's work to the status of* autorenfilm. *During this period Mack also wrote two books on filmcraft.*
In 1917 he established his own company, Max Mack-Film GmbH. His subsequent production companies were Solar-Film GmbH and Terra-Film. Through the 1920s Mack directed an average of three films a year. His output was eclectic, but always with a leaning towards operetta and variety style. In the mid-1920s he worked fruitfully with Ossi Oswalda and Willy Fritsch; and his tastes seemed well suited to the new era of sound. Forced as a Jew to emigrate, he arrived via Prague and Paris in London, where he was to direct one ill-fated production, Be Careful, Mr. Smith *(1935, but not released until 1940, as* Singing Through*). He established a short-lived English company, Ocean Films, whose unrealized projects included a remake of Griffith's* Orphans of the Storm. *Subsequently, he wrote his memoirs, translated French boulevard comedies for use by English amateur groups, and married a wealthy widow, settling in Hampstead, London – a safe haven at last. (Adapted from the forthcoming* Concise CineGraph, *edited by Hans-Michael Bock, Oxford/New York: Berghahn Books, 2008)*

Supplemento alla retrospettiva / *Supplementary to the main Weimar programme*

Weimar CineSalon

Nel corso di informali incontri pre-serali al "CineSalon", gli ospiti delle Giornate potranno approfondire la loro conoscenza di film e personalità dell'"altra Weimar". Sono previste proiezioni di documentari e conversazioni con i curatori e i collaboratori della retrospettiva, fra cui Hans-Michael Bock, David Robinson, Geoff Brown e il filmmaker e produttore di DVD Robert Fischer. Lunedì sarà presentato il documentario *Ernst Lubitsch in Berlin* (si veda la relativa scheda nella sezione "Video Shows" di questo catalogo). Martedì e giovedì sarà la volta di altri registi e attori. Venerdì, con la partecipazione delle istituzioni promotrici del progetto sulle versioni multiple – Spring School di Gradisca, Università di Udine e CineGraph di Amburgo –, verrà infranta la barriera del suono con una conferenza illustrata di Robert Fischer sulle edizioni nelle varie lingue del film *M* di Fritz Lang. Il "CineSalon" è aperto dalle ore 18 tutti i giorni infrasettimanali, escluso mercoledì.

In a series of informal early evening "CineSalon" gatherings, Giornate guests will be able to go further into the films and personalities of "The Other Weimar". There will be documentary screenings and conversations with the curators and collaborators of the Other Weimar *retrospective, including Hans-Michael Bock, David Robinson, Geoff Brown, and filmmaker and DVD producer Robert Fischer. On Monday, the documentary profile* Ernst Lubitsch in Berlin *will be shown. (For the credits and note for this film, please see the "Video Shows" section of this catalogue.) Other directors and actors will be sampled on Tuesday and Thursday. On Friday, breaking through the sound barrier, Robert Fischer will offer an illustrated talk about the various language versions of Fritz Lang's* M, *in association with the MLVs Multiple Language Versions Project promoted by the Gradisca International Film Studies Spring School, the University of Udine, and CineGraph, Hamburg. The CineSalon welcomes you every weekday (except Wednesday), from 6pm.*

Gli organizzatori del CineSalon ringraziano / *The CineSalon organizers wish to thank*: Absolut Medien (Berlin), The Criterion Collection/Janus Films (New York), Fiction Factory (München), Kinowelt/Arthaus (Leipzig), Transit Film (München), Deutsche Kinemathek (Berlin).

René Clair: Le silence est d'or

La perdurante, ancorché contrastata, reputazione di René Clair quale stilista supremo della commedia cinematografica si basa sostanzialmente su un quartetto di film populisti da lui realizzati, in uno slancio di irrefrenabile creatività, tra il 1930 e il 1933: quattro commedie – *Sous les toits de Paris (Sotto i tetti di Parigi), Le million (Il milione), À nous la liberté (A me la libertà)* e il meno conosciuto *14 juillet (Per le vie di Parigi)* – che contribuirono ad affermare l'arte del cinema sonoro europeo, a liberare i primi film parlati dal giogo del teatro filmato, a iscrivere il nome di Clair nella élite dei registi di levatura internazionale.

Per ironia della sorte, tra i sostenitori più accesi del cineasta figurano gli americani, la cui industria cinematografica per tutti gli anni '20 era riuscita abilmente a escludere dagli schermi nazionali la quasi totalità dei film francesi – ivi compresi quelli di Clair. Per una buona parte dei recensori americani, Clair sembrava essere spuntato, nella sua compiutezza formale, da un vuoto culturale – e non a caso, *Sous les toits de Paris* venne spesso definito il suo "primo film". Quando poi, nell'estate del 1931, un piccolo distributore fece uscire a New York (col titolo di *The Horse Ate the Hat*) la sua commedia muta *Un chapeau de paille d'Italie (Un cappello di paglia di Firenze)* ormai vecchia di quattro anni, i critici storsero il naso. Bollandola come "noiosa", *Variety* precisava che Clair "in precedenza aveva girato solo un paio di film ultramodernisti e pseudoartistici", ma era "nel frattempo notevolmente migliorato".

Il "frattempo" risale in realtà al 1923, quando il venticinquenne esordiente, con pochissima esperienza pratica e un budget ridotto al proverbiale osso, realizzò il primo dei suoi sei lungometraggi e due cortometraggi muti che avrebbero stupito, sconcertato, irritato e affascinato l'establishment culturale francese – annunciando la nascita di un nuovo, fantasioso talento.

Egli era nato col nome di René Chomette nel 1898, nel cuore e ventre di Parigi – il quartiere del mercato delle Halles – dove i suoi genitori gestivano un redditizio commercio di saponi. Durante la Grande Guerra, aveva pubblicato i suoi primi versi e racconti, e nel 1917 era stato brevemente sul fronte con il reparto ambulanze. Poche settimane dopo l'armistizio (l'11 novembre del 1918, che era il giorno del suo ventesimo compleanno), fece il suo debutto professionale come giornalista, tenendo una rubrica di letteratura, musica e teatro per un importante quotidiano parigino, *L'Intransigeant* (e anche scrivendo, sotto pseudonimo, canzoni per la grande cantante realista Damia).

Pur aspirando a una carriera letteraria e giornalistica, Chomette scoprì ben presto che il cinema era molto più remunerativo. Nel 1920-1921 recitò in quattro film: *Le lys de la vie*, che la danzatrice americana Loïe Fuller aveva confezionato su misura per se stessa; *Le sens de la mort*, un dramma morboso del regista russo immigrato Jacov Protazanov; *L'orpheline* e *Parisette*, due degli ultimi serial di Louis Feuillade. Desideroso di separare la sua attività "alimentare" nel cinema dalle altre aspirazioni, Chomette adottò lo pseudonimo metaforico di "Clair".

La sua definitiva conversione al cinema avvenne grazie al breve ma proficuo apprendistato con Jacques de Baroncelli, uno dei più stimati registi del "mainstream" cinematografico francese (il cui assistente dell'epoca altri non era che il fratello maggiore di Clair, Henri Chomette, futuro esponente dell'avanguardia e mancato regista commerciale, che lo sceneggiatore Henri Jeanson, con il suo tipico spirito caustico avrebbe poi liquidato con la memorabile definizione di "Clair-obscur".

Questa mini retrospettiva (che segna il tardivo debutto del regista alle Giornate! – se si esclude la presentazione, l'anno scorso, di *Prix de beauté*, che Clair scrisse ma non riuscì a dirigere) ci offre la rara opportunità di riassaporare la fantasia di mezza estate di *Paris qui dort* (finalmente in una copia restaurata conforme alla versione originale distribuita nel 1925) e di deliziarci con la sempreviva follia iconoclasta di *Entr'acte* (accompagnato da una riduzione per piano della non meno anticonvenzionale partitura originale di Erik Satie) e l'irresistibile crescendo di ilarità di quel modello perfetto di trasposizione sullo schermo di un testo teatrale che è *Un chapeau de paille d'Italie* – tre esercizi magistrali di vivace, brillante farsa cinematografica. Ma sarà anche l'occasione per riscoprire l'ultima e deplorevolmente sottovalutata commedia muta di Clair, *Les deux timides,* e l'elegante melodramma *La proie du vent*, un film non comico che Clair (a torto) misconosceva, ma che segna il suo passo finale verso la maturità tecnica. Fiat lux, fiat "Clair"!

Lenny Borger

René Clair's (much embattled but ever resilient) reputation as one of the supreme stylists of screen comedy still rests essentially on the quartet of populist films he made in a breathtaking élan *of creativity between 1930 and 1933. These comedies* – Sous les toits de Paris, Le Million, À nous la liberté, *and (the lesser known)* 14 juillet – *vindicated the art of the European sound film, released the early talkies from the artless yoke of canned theatre, and placed Clair in the élite of world-rank directors.*

Ironically, Clair's most vocal champions included the Americans, whose film industry had succeeded in keeping all but a handful of French films off local screens throughout the 1920s – Clair's included. To most American reviewers, Clair seemed to have sprung fully formed out of a

cultural void – indeed, Sous les toits de Paris *was often described as his "first film". And when a minor distributor released Clair's then four-year-old silent comedy* Un Chapeau de paille d'Italie *(under the title* The Horse Ate the Hat*) in New York in the summer of 1931, the critics sniffed.* Variety *dismissed it as a "bore", adding that Clair, who had "previously made only one or two highly modernistic arty films [sic]" had "improved so much in the interim".*

That "interim" in fact goes back to 1923, when the 25-year-old novice, with little practical experience and the proverbial shoestring budget, made the first of six silent features and two shorts that would bemuse, startle, upset, and charm the French cultural establishment – and herald the arrival of an imaginative new talent.

Clair was born René Chomette in 1898, in the heart and stomach of Paris – the Halles food-market quarter – where his parents were prosperous soap merchants. During the "Great War", he published his first poems and stories, and served briefly in an ambulance unit at the front in 1917. Only weeks after the Armistice (11 November 1918 was also Clair's 20th birthday), he made his professional debut as a journalist, writing a column on literature and the performing arts for a leading Paris daily, L'Intransigeant *(and also, pseudonymously, penning songs for the great realist singer Damia).*

Though aspiring to a literary and journalistic career, Chomette soon discovered that the movies paid better. In 1920-1921, he acted in four films: Le Lys de la vie, *a self-fashioned vehicle for the American dancer Loïe Fuller;* Le Sens de la mort, *a morbid drama by Russian* émigré *director Jacob Protazanov; and two late serials by Louis Feuillade,* L'Orpheline *and* Parisette. *Careful to separate his bread-and-butter movie work from his other pursuits, Chomette adopted the metaphorical pseudonym of "Clair" (light).*

Clair's definitive conversion to film came with a brief but enriching apprenticeship with one of France's most respected mainstream directors, Jacques de Baroncelli (whose then-assistant was none other than Clair's older brother, Henri Chomette, a future avant-gardist and failed commercial director, whom screenwriter Henri Jeanson would memorably dismiss with his trademark cruel wit as the "Clair-obscur").

This mini-retrospective (which marks Clair's much-belated debut at the Giornate! – if one excludes last year's screening of Prix de beauté, *which Clair wrote but finally did not direct) is the rare opportunity to savor the midsummer fantasy of* Paris qui dort *(at last restored to its original 1925 release version), and delight in the madcap evergreen iconoclasm of* Entr'acte *(accompanied by a piano reduction of Erik Satie's no less convention-busting score) and the breathlessly paced hilarity of that most perfect of stage-to-screen adaptations,* Un Chapeau de paille d'Italie *– three masterly exercises in warm, witty screen farce. It is also the occasion to discover Clair's sadly underrated final silent comedy,* Les Deux timides, *and even the stylish melodrama of* La Proie du vent, *a non-comic film which Clair (unjustly) disowned, but which provided the final stepping-stone to technical maturity.*

Let there be "Clair"! – Lenny Borger

Le Giornate ringraziano sentitamente Jean-François Clair, figlio del regista, per il sostegno dato alla realizzazione di questo programma.
The Giornate would like to thank the director's son, Jean-François Clair, for his support in preparing this programme.

Prog. 1

EVENTO MUSICALE / *MUSICAL EVENT*

PARIS QUI DORT (Films Diamant, FR 1923-25)
Regia/dir., scen: René Clair; *f./ph:* Maurice Desfassiaux, Alfred Guichard; *scg./des:* André Foy; *cast:* Henri Rollan (Albert), Albert Préjean (l'aviatore/*the aviator*), Charles Martinelli (Professor Bardin), Madeleine Rodrigue (la donna indipendente/*the independent woman*), Louis Pré *fils* (il poliziotto/*the detective*), Myla Sellar (Jacqueline, la nipote del professore/*the professor's niece*), Marcel Vallée (il ladro/*the thief*), Antoine Stacquet (l'industrale/*the industrialist*); *data uscita/released:* 6.2.1925; 35mm, 1527 m., 67' (20 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque Française, Paris.
Didascalie in francese / *French intertitles*.

Accompagnamento musicale composto e condotto da / *Live musical accompaniment, composed and conducted by* Antonio Coppola, eseguito da/*performed by* L'Octuor de France.
(Cfr. sezione "Eventi musicali" / *see section "Musical Events"*.)

Immaginato dopo "due o tre pipe piene d'oppio" una notte di novembre del 1922 e girato durante l'estate del 1923, *Paris qui dort* rivelò l'apparizione di un nuovo, affascinante e singolare talento: René Clair, farceur, ironista e troubadour cinematografico del paesaggio urbano parigino. Il fatto che il film rimanesse bloccato per 15 mesi in attesa di un distributore la dice lunga sul carattere innovativo (e pertanto rischioso) della nascente visione comica di Clair, incontaminata dagli interminabili serial e dai turgidi melodrammi che in quel periodo monopolizzavano gli schermi nazionali.
Per ironia della sorte, il debutto di Clair avvenne grazie a uno dei principali fornitori di prodotti commerciali dell'epoca, Henri Diamant-Berger. Questi, un arguto ex giornalista cinematografico diventato abile produttore (Berger aveva patrocinato il debutto nel lungometraggio di Raymond Bernard, avvenuto con *Le Petit Café [Il caffè Philibert]*, con Max Linder, nel 1919) e mediocre regista egli stesso, nel 1921 aveva sbancato il botteghino dirigendo per la Pathé un adattamento seriale dei *Trois Mousquetaires* di Dumas père, cui fece seguire immediatamente *Vingt ans après*, che però ebbe minore successo. Spaventata dagli incassi in netto calo, la Pathé si ritirò dall'impresa prima che Berger potesse realizzare l'ultima parte della trilogia dumasiana dei moschettieri, *Le Vicomte de Bragelonne*. Bloccato con una parte della sua troupe di attori e tecnici già sotto contratto (tra cui gli attori Henri Rollan e Charles Martinelli, che avevano impersonato Athos e Porthos e il cameraman Maurice Desfassiaux) Berger riuscì infine a onorare gli impegni contrattuali producendo una serie di commedie a basso costo. E quando le speranze di Clair di girare il suo primo film con la supervisione del proprio mentore, Jacques de Baroncelli, andarono deluse, quest'ultimo lo raccomandò a Diamant-Berger… Il resto è Storia del cinema.

Ciò che incanta ancora oggi in *Paris qui dort* è la gioia assoluta del regista che può esprimersi per la prima volta con la cinepresa e il palese piacere che manifesta nello scoprire la sua città attraverso un obiettivo. Oltre agli evidenti rimandi al cinema delle origini, in primis Méliès e Lumière, e alle scatenate comiche prebelliche (si faccia attenzione all'apparizione di un'effigie chapliniana che Clair inserisce fugacemente nel décor del ristorante) il film anticipa anche la Nouvelle Vague francese, la quale celebrava Parigi e le riprese in ambienti reali con analgo abbandono (e tuttavia, con meschina animosità, rifiutava di riconoscere in Clair un autore affine).
Ma, soprattutto, *Paris qui dort* è un film molto divertente, pieno di trovate e dettagli spiritosi (il protagonista che scopre i parigini bloccati nei loro atteggiamenti sociali più comici; il party scatenato nel ristorante; i momenti alternati di noia e di frenesia dei sopravvissuti nel loro alloggio di fortuna sulla terza piattaforma della Torre Eiffel).
Il pedigree fantascientifico di *Paris qui dort* è meno interessante, e ben fece Clair a sviluppare la sua trama con la stessa nonchalance di un "MacGuffin" (i set, sommari e disadorni, in particolare il laboratorio dello scienziato pazzo, hanno una semplicità da disegno animato perfettamente funzionale all'intento giocoso di Clair – ed erano opera di André Foy, uno dei migliori illustratori di alcune delle più importanti riviste politiche e culturali francesi nel periodo tra le due guerre). Clair usa la sua facile premessa – sei personaggi partiti in vacanza per sfuggire alle costrizioni della società scoprono il mondo trasformato in una moderna Pompei dal raggio di uno scienziato pazzo – per animare una serie di elaborazioni/alterazioni sul tema del movimento e del ritmo: le linee fondanti della visione del cinema secondo Clair.
Negli anni della sua maturità, Clair mostrerà scarsa indulgenza nei confronti di questo preteso faux pas giovanile. Imbarazzato da alcuni elementi dei suoi primi film che considerava pasticciati e rozzi, Clair si era riservato da tempo il diritto di revisionarli per tagliare via "un bel po' di robaccia". Nel 1971, volle rimettere le mani su *Paris qui dort*. Ma sopprimendo gli errori di continuity e serrando il ritmo del film – se ne andarono ben 600 metri di pellicola! – Clair distrusse anche l'atmosfera di sognante flânerie di mezza estate che è parte integrante del fascino intramontable del film. Con la velocità sbagliata e il fotogramma vergognosamente mutilato per far posto a una traccia sonora per piano (di Jean Wiener), *Paris qui dort* venne ridotto a un sobbalzante, affrettato cortometraggio di 34 minuti.
La vicenda, comunque, è a lieto fine. Nel 2000, la Cinémathèque Française ha recuperato e restaurato il film riportandolo alla lunghezza originale e restituendogli l'integrità del fotogramma: forse l'autore non ne sarebbe proprio contento, ma per il pubblico delle Giornate sarà una perfetta introduzione al mondo di René Clair.
LENNY BORGER

Imagined one November night in 1922, after "two or three pipes full of opium", and filmed during the summer of 1923, Paris qui dort *brought the revelation of a singular and enchanting new film talent – René Clair,*

farceur, *ironist, and cinematic troubadour of Paris cityscapes. That the film sat on a shelf for some 15 months before finding a distributor suggests just how novel (and thus risky) Clair's nascent comic vision was, untainted by the interminable serials and turgid melodramas that then monopolized national screens.*

Ironically, Clair owed his debut to one of the leading purveyors of rank commercialism of the day, Henri Diamant-Berger. A discerning film journalist turned canny producer (he'd chaperoned Raymond Bernard's feature debut, Le Petit café, *with Max Linder, in 1919) and mediocre director, Diamant-Berger had made pots of money for Pathé with his serial adaptation of Dumas's* The Three Musketeers *in 1921 and had immediately followed it up with* 20 Years After, *which was less successful. Alarmed by the diminishing returns, Pathé withdrew its backing before Diamant-Berger could get the last instalment of Dumas's musketeer trilogy,* The Viscount of Bragelonne, *into production. Stranded with several of his "stock players" (notably Henri Rollan and Charles Martinelli, who had been Athos and Porthos) and technicians (cameraman Maurice Desfassiaux), he finally succeeded in honoring their contracts by producing a series of on-the-cheap comedies. When Clair's hopes of making his first film under the supervision of his mentor Jacques de Baroncelli fell through, the latter gave him a recommendation to Diamant-Berger... And the rest is film history.*

What still enchants today in Paris qui dort *is the first-time director's sheer delight in expressing himself with a camera, and the manifest pleasure he takes in discovering his hometown through a lens – though openly harking back to the early cinema of Méliès, Lumière, and knockabout pre-war comedy (be on the look-out for a Chaplin effigy Clair briefly places in the restaurant décor), the film also looks forward to the French New Wave, which celebrated Paris and on-location shooting with equal abandon (yet mean-spiritedly refused to see in Clair a kindred* auteur). *Most of all,* Paris qui dort *is a very funny film, full of witty detail and gags (the hero's discovery of Parisians frozen in their most comical social attitudes; the wild party in the restaurant; the survivors' alternating moments of boredom and frenzy on their makeshift home on the third platform of the Eiffel Tower).*

Paris qui dort *is least interesting for its science-fiction pedigree, and Clair was certainly right to treat his plot with MacGuffin-like offhandedness (the perfunctory, underdressed sets, in particular the mad scientist's lab, have a cartoonish simplicity that suits Clair's blithe purpose – they were the work of André Foy, a leading illustrator for some of France's leading interwar political and cultural journals). Instead, Clair uses his catchy premise – six characters on holiday from society's constraints when a mad scientist invents a ray that turns the world into a modern-day Pompeii – to animate a series of permutations on the theme of motion and rhythm: the foundation of Clair's vision of the cinema.*

In later life, Clair would show less indulgence with this youthful indiscretion. Embarrassed by what he considered crude or botched aspects of his early pictures, Clair had long reserved the right to revise them and edit out "a lot of bad things". In 1971, he got around to a makeover of Paris qui dort. *But in excising continuity errors and tightening up the film's rhythm – exit some 600 metres of film! – he also destroyed the mood of a midsummer* flânerie *that is crucial to the film's enduring charm. Non-speed-corrected and disastrously cropped to make room for a piano track (by Jean Wiener),* Paris qui dort *was reduced to a jerky, impatient 34-minute featurette.*

The story, however, has a happy ending. In 2000, the Cinémathèque Française unearthed and restored the film to its original, full-aperture feature length. Clair perhaps would have been displeased, but Giornate audiences will find this a perfect introduction to the world of René Clair.

Lenny Borger

Prog. 2

EVENTO MUSICALE / *MUSICAL EVENT*

ENTR'ACTE (Rolf de Maré, FR 1924)

Regia/dir: René Clair; *scen:* Francis Picabia, René Clair; *f./ph:* Jimmy Berliet; *cast:* Jean Borlin (il cacciatore e il giocoliere/*the hunter and the magician*), Francis Picabia & Erik Satie (i due uomini con il cannone/*the men with the cannon*), Marcel Duchamp & Man Ray (i giocatori di scacchi/*the chess players*), Inge Fries (la ballerina barbuta/*the bearded ballet dancer*); *première:* 4.12.24; *data uscita/released:* 21.1.26; 35mm, 583 m., 21' (24 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque Française, Paris.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Accompagnamento musicale / *Musical accompaniment*

Prima esecuzione assoluta della versione per pianoforte a quattro mani, a cura di Guy Campion, della partitura *Cinéma* di Erik Satie, ricostituita a partire dai manoscritti originali del compositore e sincronizzata per la prima volta con il film per il quale quest'opera era stata composta nel 1924. (Edizioni Durand-Salabert, Parigi 2007, collezione "Archives Erik Satie", diretta da Ornella Volta e Gérald Hugon.) / *First-ever premiere of the piano version for 4 hands, edited by Guy Campion, of Erik Satie's score* Cinéma, *reconstructed from the original manuscripts of the composer and synchronized for the first time to the film for which the work was composed in 1924. (Published by Durand-Salabert, Paris, 2007, collection "Archives Erik Satie", edited by Ornella Volta and Gérald Hugon)*

Duo pianistico / *Music performed by the piano duo* Barbara Rizzi - Antonio Nimis.

Proiezione preceduta dalla lettura di una relazione di Ornella Volta, Presidente degli Archives de la Fondation "Erik Satie", Parigi. / *Screening preceded by the reading of an introductory lecture by Ornella Volta, President, Les Archives de la Fondation "Erik Satie", Paris.*

In collaborazione con / *In co-operation with* Associazione Musicale Tarcentina – Laboratorio Internazionale di Musica da Camera 2007.

(Cfr. sezione "Eventi musicali" / *See section "Musical Events".*)

Insieme con *Un chapeau de paille d'Italie*, *Entr'acte* è sicuramente il più famoso di tutti i film muti di Clair. Questo breve e brillante divertissement dadaista non ha perso nulla del suo fascino buffonesco e rimane tuttora un irriverente ma bonario classico del cinema delle avanguardie degli anni '20. Rivedendolo a qualche anno di distanza dalla sua 'prima', avvenuta nel dicembre del 1924, il sagace critico Alexandre Arnoux commentava argutamente: "Questo film è sempre giovane. Ancora oggi ti viene voglia di fischiarlo."

Secondo in ordine di realizzazione, *Entr'acte* fu il primo film di Clair a essere distribuito (*Paris qui dort*, girato l'anno precedente, uscì nelle sale due mesi dopo la 'prima' di *Entr'acte*). Il pubblico cui era destinato, tuttavia, non era quello delle sale di prima visione o del cinema di quartiere, bensì il pubblico più illuminato del Théâtre des Champs-Elysées, elitaria vetrina parigina delle arti dello spettacolo, in particolare della danza, della musica e del teatro di prosa, che aveva notoriamente ospitato i Ballets Russes. Ed è lì che i prestigiosi Ballets Suédois del mecenate delle arti Rolf de Maré ebbero la loro sede negli anni 1920-24, collaborando con la crème dell'avanguardia degli anni '20: Jean Cocteau, Ricciotto Canudo, Fernand Léger, Francis Picabia, il Gruppo dei Sei, Erik Satie e altri ancora (i due palcoscenici più piccoli, la Comédie e lo Studio, erano il regno di teatranti di rango quali Gaston Baty e Louis Jouvet).

Clair approdò in questo santuario dell'alta cultura sul finire del 1922, quando il suo innovativo direttore, Jacques Hébertot, gli propose di diventare il titolare della rubrica di cinema di una delle sue riviste d'arte, *Le Théâtre-Comœdia Illustré*. E dato che la redazione della rivista era situata all'interno dello stesso teatro, la nuova qualifica giornalistica offrì a Clair un osservatorio privilegiato sulla scena artistica parigina e gli permise di frequentare i maggiori talenti dell'epoca, molti dei quali diventeranno suoi amici e futuri collaboratori. Ma soprattutto, gli consentì di scrivere recensioni di film, e anche di sviluppare riflessioni di tipo teorico e pratico sul cinema, proprio mentre egli stesso si apprestava ad esordire nella regia – come Louis Delluc prima di lui e come François Truffaut e i suoi compagni della Nouvelle Vague in seguito. (Nei due anni che trascorse presso la rivista, Clair trovò il tempo di scrivere e dirigere i suoi primi tre film!)

Ideato dal pittore dadaista Francis Picabia come interludio filmato da proiettare tra i due atti di *Relâche*, il nuovo balletto che stava preparando con i Ballets Suédois e il compositore Erik Satie, *Entr'acte* venne affidato a Clair su insistenza dello stesso Picabia (Hébertot avrebbe preferito Marcel L'Herbier – che, fortunatamente, venne scartato). La "sceneggiatura" di Picabia (abbozzata su un foglio di carta intestata del ristorante Chez-Maxim's) consisteva unicamente in una serie di brevi spunti dadaisti privi di qualsiasi connessione logica che Clair ebbe agio di sviluppare liberamente legandoli insieme in una sorta di unità ritmica. (Le successive asserzioni di alcuni detrattori di Clair, secondo cui egli fu solo un mero esecutore tecnico, sono infondate e pretestuose). Clair girò anche il prologo di 90″ al balletto, in cui Satie e Picabia dal tetto del teatro – dove venne ripresa buona parte della prima metà di *Entr'acte* – danno il via alla rappresentazione sparando una cannonata sul pubblico. Aggiungendo spesso immagini proprie a quelle di Picabia, Clair (e il suo audace cameraman, Jimmy Berliet, un maestro della doppia esposizione) dilatò il film con una delle più esilaranti scene di inseguimento della commedia cinematografica, nella quale i partecipanti a un funerale corrono dietro a un carro funebre sfuggito al controllo (e che in precedenza era tirato da un cammello). "La sequenza lascia quasi senza fiato", scrive Celia McGerr, studiosa americana di Clair, "e alcune riprese in soggettiva a bordo dell'ottovolante precipitano lo spettatore in uno stato di quasi nausea." Stando ai numerosi resoconti dell'epoca (incluso quello di Clair), il film raggiunse il suo scopo, scatenando un uragano di urla, fischi e sberleffi da una parte della sala e applausi e risate dall'altra. Sarebbe tuttavia un'inutile esagerazione affermare che *Entr'acte* provocasse un vero scandalo, dato che la proiezione non degenerò mai nel pandemonio che solitamente caratterizza un genuino oltraggio alla sensibilità del pubblico. *Entr'acte* non aveva lo stesso potenziale trasgressivo di *Un chien andalou* o di *L'âge d'or* di Buñuel. Senza considerare che il film di Clair dovette dividere gli allori del succès de scandal della serata con quello che ne fu il vero protagonista: il balletto. *Relâche* era stato concepito da Picabia e dal coreografo e ballerino Jean Borlin come una sorta di sconcertante "happening", che lo storico svedese della danza Bengt Hager descrive così: "I ballerini occupavano le sedie degli orchestrali, e lo spettacolo si svolgeva contemporaneamente in platea e sul palcoscenico, dove di volta in volta potevano apparire in scena signori in abito da sera che si spogliavano o Picabia e de Maré alla guida di uno scoppiettante macinin, e a coronare il tutto c'era il film di René Clair, *Entr'acte,* che rese il pubblico ebbro di allucinazioni, e solo la mancanza del colore gli impedì di essere psichedelico."

Scandaloso o meno, *Entr'acte* confermò la crescente maestria tecnica del giovane Clair, il suo senso del ritmo e la fertilità della sua vena comica. Ma sarebbe rimasto un ispirato flirt con il cinema sperimentale. – LENNY BORGER

Entr'acte *remains, alongside* Un Chapeau de paille d'Italie*, the best-known of Clair's silent films. This Dadaist squib has lost none of its zany charm, and remains an irreverent but good-humored classic of 20s avant-garde cinema. Seeing it again some years after its December 1924 premiere, the astute critic Alexandre Arnoux wittily remarked: "This film is still young. Even today you want to boo it."*

In terms of shooting order, Entr'acte *was Clair's second film, but the first to meet the public. (*Paris qui dort*, shot the previous year, was finally released two months after the premiere of* Entr'acte*.) Its target audience, however, was not that of the regular first-run or neighborhood cinema, but the more enlightened public of the Théâtre des Champs-Elysées, one of the capital's elitist showcases for the performing arts, in particular dance, music, and drama, which had famously hosted the Ballets Russes. It was here that arts patron Rolf de Maré's prestigious Ballets Suédois (Swedish Ballet) established its home base in the years 1920-24 and collaborated*

with the cream of the avant-garde of the 1920s: Jean Cocteau, Ricciotto Canudo, Fernand Léger, Les Six, Francis Picabia, Erik Satie, and others. (Its smaller second and third stages, the Comédie and the Studio, were occupied by the likes of Gaston Baty and Louis Jouvet.)
Clair joined this bastion of high culture in late 1922, when its innovative manager, Jacques Hébertot, invited him to serve as editor-in-chief of a new cinema section in one of his arts magazines, Le Théâtre-Comoedia Illustré. *With offices in the theatre itself, Clair's new journalistic position gave him a ringside seat to the Paris arts scene and allowed him to mix with its major figures, many of whom were to become friends or future collaborators. Most significantly, it allowed him to write and think about films and filmmaking, even as he prepared to practice it himself – like Louis Delluc before him, and François Truffaut and his New Wave companions later on. (In his two years with the magazine, he found time to write and direct his first three films!)*
Conceived by the Dadaist painter Francis Picabia as a filmed interlude to be projected between the two acts of Relâche*, a new ballet he was preparing with the Ballets Suédois and composer Erik Satie,* Entr'acte *was entrusted to Clair at Picabia's insistence (Hébertot wanted Marcel L'Herbier – thankfully, he was overruled). Picabia's "script" (scrawled on a sheet of letterhead stationery from Maxim's restaurant) was nothing more than a series of notes of unrelated Dadaist motifs, and Clair was given a free hand to treat them as he saw fit and tie them together into some kind of a rhythmic whole. (Claims by later detractors that Clair was a mere technical* executant *are disingenuous nonsense.) Clair also shot the 90-second prologue to the ballet, in which Satie and Picabia signal the start of the show by firing a cannon at the camera from the theatre rooftop, where much of the first half of* Entr'acte *was shot. Often adding his own images to Picabia's, Clair (and his audacious cameraman, Jimmy Berliet, a master of double exposures) expands the film into one of the most exhilarating chase scenes in film comedy as mourners pursue a runaway hearse (previously drawn by a camel). "The sequence leaves one almost breathless," writes American Clair historian Celia McGerr, "and some subjective shots of a roller-coaster plunge the spectator into a near-nauseated state."*
By most accounts (Clair's included), the film achieved its goal, provoking a storm of boos, whistles, and jeers on the one hand, and applause and laughter on the other. But it may be gilding the lily to say Entr'acte *caused a scandal – the screening ostensibly did not decline into the pandemonium that is the hallmark of a true outrage to audience sensibilities.* Entr'acte *had none of the transgressive power of Buñuel's* Un Chien andalou *or* L'Âge d'Or. *Besides which, it shared pride of place with the ballet itself. As conceived by Picabia and choreographer-dancer Jean Borlin,* Relâche *was something of a disconcerting "happening", as Swedish dance historian Bengt Hager wrote: "The dancers occupied the orchestra seats, the show was as much in the auditorium as on stage where one in turn could see gentlemen in evening dress taking off their clothes and Picabia and de Maré driving a spluttering jalopy on stage, and to crown it all there was René Clair's film,* Entr'acte*, which made the audience drunk with hallucinations and only lacked color to be psychedelic."*
Scandal or not, Entr'acte *confirmed the young Clair's growing technical mastery, his sense of rhythm, and fertile comic imagination. But it would remain an inspired flirt with experimental cinema. – LENNY BORGER*

Prog. 3

LE FANTÔME DU MOULIN ROUGE (The Phantom of the Moulin Rouge) (Films René Fernand, FR 1925)
Regia/dir., scen: René Clair; *f./ph:* Louis Chaix, Jimmy Berliet; *scg./des:* Robert Gys; *cast:* Georges Vaultier (Julien Boissel), Sandra Milowanoff (Yvonne Vincent), Maurice Schutz (Victor Vincent), Albert Préjean (reporter), Paul Ollivier (Dr. Window), José Davert (Gauthier), Madeleine Rodrigue (Jacqueline); *data uscita/released:* 13.3.1925; 35mm, 1957 m., 95' (18 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.

La cronologia dei primi film di Clair è piuttosto complicata e Clair stesso, nei suoi ricordi, ne perde talvolta il filo. *Le fantôme du Moulin Rouge*, scritto verso la fine del 1923, subito dopo la realizzazione di *Paris qui dort*, venne girato tra la tarda estate e l'inizio dell'autunno del 1924 (in un intervallo di tempo tra le riprese e il montaggio di *Entr'acte*) e distribuito nel marzo del 1925 – cinque settimane dopo l'uscita di *Paris qui dort*. (A tutto ciò si aggiunga l'attività giornalistica di Clair, nonché la scrittura del suo primo romanzo, *Adams*, ambientato nel mondo del cinema e dedicato a Charlie Chaplin!)
Come *Paris qui dort,* anche *Le fantôme* narrava una vicenda fantastica ambientata nella Parigi moderna, ma il tono era più cupo, le gag meno spontanee e la trama più meccanicamente melodrammatica. Il suo protagonista, Julien Boissel, è un deputato che, convinto che la fidanzata non lo ami più, si reca al Moulin Rouge per affogare i suoi dispiaceri nell'alcol. Lì viene avvicinato da un misterioso dottore che sostiene di poterlo aiutare liberandogli l'anima dal corpo. Reso incorporeo e invisibile, egli se ne va in giro per Parigi facendo scherzi agli spaventati abitanti. Grazie alla sua nuova condizione – e alla investigazione parallela di un giornalista indipendente – Julien scopre che la fidanzata lo ama ancora, ma che il padre di lei, dietro ricatto, è costretto a darla in sposa a un magnate della carta stampata privo di scrupoli. Nel frattempo, il dottore viene arrestato con l'accusa di aver "assassinato" Julien, mentre il corpo di quest'ultimo viene inviato alla morgue per essere sottoposto ad autopsia. Dopo un'emozionante corsa contro il tempo alla Griffith, Julien recupera il proprio corpo e sposa l'amata.
All'epoca, il film colpì la critica per la profusione di trucchi e doppie esposizioni utili a visualizzare il "fantasma" che si libra sul traffico dei Grands Boulevards o mentre si insinua all'interno di ambienti pubblici e privati. Oggi, questi effetti speciali appaiono rudimentali e copiati in particolare da *Körkarlen [Il carretto fantasma]* di Sjöström. Mentre la trama stessa apparve come una nuova variazione sul tema di *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* di Stevenson e di

L'uomo invisibile di Wells, con Julien alla fine incapace di ritornare se stesso e intrappolato nel suo alter ego spettrale.
Una delle sequenze clou del film rimane quella ambientata al Moulin Rouge (ricostruito in studio da Robert Gys), dove il film prende improvvisamente vita grazie a un elaborato gioco di sovrimpressioni. La virtuosistica scansione ritmica della scena con le ballerine di fila e il crescendo del montaggio alternato riflettono chiaramente l'influenza della sequenza di danza nella taverna di *Kean*, il film di Alexandre Volkoff che era uscito da poco sugli schermi parigini (e che, a sua volta, era visibilmente influenzato da *La roue* [*La rosa sulle rotaie*] di Abel Gance).
"*Le fantôme du Moulin Rouge*", ha scritto la biografa americana di Clair, Celia McGerr, "contiene il meglio e il peggio del Clair di quel periodo. Sul piano narrativo, egli si affida a costrutti melodrammatici che ricordano spesso lo stile da cui pure cercava di prendere le distanze, e si dimostra troppo solerte nell'inserire una didascalia là dove la scena richiederebbe solo un minimo di recitazione o una semplice pantomima. Ma … non appena Clair si astrae dalla narrazione per concentrarsi sull'immagine, il film prende vita diventando 'cinema puro' ".
Quella che presentiamo è l'edizione originale inglese del 1925, considerevolmente più lunga della copia di noleggio francese, che è stata oggetto di tagli indiscriminati.
Putroppo le didascalie inglesi sono più prolisse degli stringati cartelli originali francesi. A parte alcuni nomi cambiati, la modifica principale riguarda la professione del protagonista: importante deputato governativo nells versione francese, Julien Boissel viene qui declassato a semplice uomo d'affari. Inoltre la divorziata Jacqueline, un'amica di Yvonne Vincent tacitamente infatuata di Boissel, viene fatta passare per sua cugina. – LENNY BORGER

The chronology of Clair's first films is complicated, and Clair himself sometimes lost the thread in his own memoirs. Le Fantôme du Moulin Rouge *was written shortly after the production of* Paris qui dort *late in 1923, was filmed in the late summer and early autumn of 1924 (sandwiched between the shooting and editing of* Entr'acte*), and released in March 1925 – five weeks after the opening of* Paris qui dort. *(All this and Clair's journalistic activities, not to mention the writing of his first novel,* Adams*, which was set in the movie world and was dedicated to Charlie Chaplin!)*
Like Paris qui dort, Fantôme *was a modern Paris-set fantasy, but its tone was more dour, its gags less spontaneous, and its plotting more mechanically melodramatic. Its hero, Julien Boissel, is a parliamentarian who, believing his fiancée no longer loves him, goes to the Moulin Rouge to drown his sorrow in drink. He is approached by a mysterious doctor who claims he can help him by freeing his soul from his body. Transformed into a disembodied, invisible spirit, he merrily haunts Paris, playing practical jokes on its frightened citizens. Due to his condition – and the parallel investigations of an independent journalist – he learns that his fiancée does still love him, but that her father is being blackmailed into marrying her off to an unscrupulous press magnate. In the meantime, the doctor is arrested and charged with Julien's "murder", while the latter's body is dispatched to the morgue for autopsy. In a climactic Griffith-styled race against the clock, Julien recovers his body and marries his beloved.*
In its time, the film impressed critics with its many trick shots and double exposures, used to visualize the hero's ethereal state as he hovers over traffic on the Grands Boulevards *or slips into interiors, private and public. But these special effects now look rudimentary and derivative (inspired, in particular, by Sjöström's* Körkarlen [The Phantom Carriage]*). The plot itself seemed a new twist on Stevenson's* The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde *and Wells'* The Invisible Man*, with Julien finally unable to return to his former self and trapped in his spectral* alter ego.
One of the film's highlights remains the sequence at the Moulin Rouge (recreated in the studio by Robert Gys), when the film suddenly comes to life after some particularly laborious exposition. The virtuosity of the rhythmic montage of chorines and the crescendo of intercutting reflect the influence of the tavern dance in the recently released Alexandre Volkoff film Kean *(itself influenced, of course, by Gance's* La Roue*).*
*"*Le Fantôme du Moulin Rouge*," wrote American Clair biographer Celia McGerr, "contains some of the best and the worst of Clair during this period. The concessions he makes to melodrama often smack of the very style he desired to get away from, and he is too quick to insert a title where a little acting or simple pantomime is called for. But... when he breaks from the narrative and concentrates on the image, the film awakens and 'pure cinema' appears."*
We will be presenting the original 1925 British release print of the film, which, upon comparison, proved to be considerably longer than the French distribution print preserved by the Cinémathèque Française, which had been the object of wholesale cuts.
Unfortunately, the intertitles of the British print are more verbose than the succinct French originals. Apart from a few name changes, the major modification was in the protagonist's profession – a leading government deputy in the French, Julien Boissel is here downgraded to a mere businessman. Also, Jacqueline, a divorcée friend of Yvonne Vincent with a tacit romantic interest in Boissel, now becomes his cousin. – LENNY BORGER

Prog. 4

LE VOYAGE IMAGINAIRE (Rolf de Maré, FR 1925)
Regia/dir., scen: René Clair; *f./ph:* Amédée Morrin, Jimmy Berliet; *scg./des:* Robert Gys; *cast:* Jean Borlin (Jean), Dolly Davis (Lucie), Albert Préjean (Albert), Jim Gérald (Auguste), Paul Ollivier (il direttore della banca/*the bank manager*), Maurice Schutz (la chiromante/*the palmist*), Marguerite Madys (la fata buona/*the good fairy* Urgel), Yvonne Leguay (la fata cattiva/*the bad fairy* Sylvaine); *data uscita/released:* 30.4.1926; 35mm, 1542 m., 75' (18 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque Française, Paris.
Didascalie in francese / *French intertitles*.

Le voyage imaginaire nacque su commissione di Rolf de Maré, l'impresario dei Ballets Suédois, già produttore di *Entr'acte*, che aveva chiesto a Clair un film da protagonista per il suo primo ballerino e coreografo (e amante) Jean Borlin, il cacciatore/mago di *Entr'acte*. Nell'inverno del 1924-1925 Clair era abbastanza in vista. Grazie alle bizzarrie della distribuzione, i suoi primi tre film erano stati distribuiti a poche settimane di distanza l'uno dall'altro – *Entr'acte* nel dicembre del 1924, *Paris qui dort* e *Le fantôme du Moulin Rouge* rispettivamente nel febbraio e marzo del 1925. Il capitale di simpatia di cui egli godeva (per lo meno da parte dei critici) prometteva bene per la sua nascente carriera. Ma *Le voyage imaginaire* fu un fiasco e, d'un tratto, Clair rischiò di dover ripartire da zero.

Originariamente intitolato *Le songe d'un jour d'été*, e girato nella primavera del 1925, il film era una commedia fantastica, con Borlin nel ruolo di un giovane e timido impiegato di banca, Jean, innamorato di una graziosa segretaria, Dolly (Dolly Davis), e perseguitato da due colleghi rivali. A un certo punto, Jean si addormenta alla scrivania e si trova trasportato in una grotta magica popolata da anziane fate cui rende la bellezza e la gioventù con un bacio. Poi ritrova la sua amata Dolly, ma una fata malvagia li trascina in volo fino alla cattedrale di Notre Dame, dove Jean viene trasformato in un bulldog. Durante un successivo inseguimento, i protagonisti raggiungono il museo delle cere Grévin, i cui personaggi prendono minacciosamente vita. Jean è condannato alla ghigliottina dalle statue di un tribunale della Rivoluzione francese, ma viene salvato in extremis dalle figure di cera del vagabondo/Chaplin e del monello/Jackie Coogan. Jean riprende la sua forma umana e si ricongiunge felicemente con la sua Dolly.

Il film è una mescolanza di scene e ambienti che solo a tratti esercitano il loro fascino – nella prima sequenza nella banca c'è una scena molto divertente giocata attorno a un mazzo di fiori nella quale Clair dimostra un sicuro senso di costruzione della gag, e le scene da commedia nera nel museo delle cere creano un'atmosfera macabra di efficace suggestione (è interessante notare che *Das Wachsfigurenkabinett [Tre amori fantastici]* di Paul Leni aveva debuttato sugli schermi parigini mentre Clair stava scrivendo la sua sceneggiatura). Purtroppo, la bizzarria artificiosa dell'episodio ambientato nel paese delle fate occupa una buona parte del film, e i set creati da un futuro maestro della scenografia, Robert Gys, evocano la fantasia lussureggiante di una feérie di Méliès senza averne però la magia. Né d'altro canto il film ebbe un esito rispondente alla sua principale raison d'être: Borlin risultò insipido e noioso, e l'insuccesso del film mandò a monte ogni sua speranza di una carriera cinematografica. Nel tratteggiare il suo personaggio, Clair sembra avere in mente Harold Lloyd – né del resto la cosa può sorprendere: *Grandma's Boy* (*Il talismano della nonna*) era appena uscito a Parigi (un importante oggetto di scena del film di Clair è un anello dei desideri dai pretesi poteri magici che poi si rivela per un banale anello da tende – un'eco del talismano fasullo del film di Lloyd). In ultima analisi, l'ispirazione di Clair venne sopraffatta dai suoi riferimenti culturali e dai clins d'œil cinematografici. – LENNY BORGER

Le Voyage imaginaire *began as a commission from Rolf de Maré, the Ballets Suédois impresario who had produced* Entr'acte*, and who now asked Clair to make a film to star his dancer-choreographer (and lover), Jean Borlin, the hunter-cum-magician in* Entr'acte*. Clair was very much in the limelight in the winter of 1924-1925. Due to the vagaries of distribution, his first three films were released within weeks of each other* – Entr'acte *in December 1924, and* Paris qui dort *and* Le Fantôme du Moulin Rouge *in February and March 1925. The capital of sympathy that he enjoyed (from critics at least) boded well for Clair's nascent career. But* Le Voyage imaginaire *flopped, and Clair suddenly seemed back at the starting block.*

Originally entitled A Midsummer Day's Dream*, and shot in the spring of 1925, the film was a comedy-fantasy that cast Borlin as a timid young bank clerk, Jean, who is in love with a pretty secretary, Dolly (Dolly Davis), but is persecuted by two of his rival co-workers. At one point, he falls asleep at his desk, and finds himself transported to a magic grotto peopled by old fairies whose youth and beauty he restores with a kiss. He is reunited with his beloved, but an evil fairy has them whisked off to Notre Dame cathedral, where Jean is turned into a bulldog. An ensuing chase leads all the characters to the Grévin wax museum, where the figures come menacingly to life. Jean is sentenced to be guillotined by the effigies of a French Revolutionary tribunal, but he is saved at the last minute by the wax figures of Chaplin's Tramp and Jackie Coogan's Kid. Jean is restored to his human form and happily reunited with Dolly.*

The film is a farrago of scenes and settings that only fitfully work their charm – in the early bank sequence there is some amusing business with a bouquet of flowers that attests to Clair's sense of gag construction, and the dark comedy of the wax museum scenes creates an effectively macabre mood (significantly, Paul Leni's Waxworks *had just opened in Paris when Clair was writing his screenplay). But the strained whimsy of the fairyland episode occupies too much screen time, and the sets by a future master of production design, Robert Gys, evoke the luxuriant fantasy of a Méliès* féerie *without working its magic. Nor did the film fulfil its initial* raison d'être*: Borlin was bland and boring, and the film's failure put paid to any further hopes of a film career. Clair seemed to be thinking of Harold Lloyd in writing his role – which is not surprising:* Grandma's Boy *had just opened in Paris (a central prop in Clair's film is a supposed wishing ring with magical powers that turns out to be a banal curtain ring – an echo of the fake talisman in the Lloyd picture). In the end, Clair's inspiration was overwhelmed by its cultural references and movieland* clins d'oeil. – *LENNY BORGER*

Prog. 5

LA PROIE DU VENT (Films Albatros, FR 1926)

Regia/dir., scen: René Clair, *dal romanzo/from the novel* L'Aventure amoureuse de Pierre Vignal, *di/by* Armand Mercier; *f./ph:* Henri Gondois, Nicolas Roudakoff, Robert Batton; *scg./des:* Lazare Meerson, Constantin Bruni; *cast:* Charles Vanel (Pierre Vignal), Sandra

Milowanoff (Hélène), Lilian Hall-Davis (la castellana/*Countess* Elisabeth), Jean Murat (il marito di Hélène/*Hélène's husband),* Jim Gérald (il dottore/*the doctor*); *data uscita/released:* 18.12.1926; 35mm, 1890 m., 92' (18 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque Française, Paris.
Didascalie in francese / *French intertitles*.

Ad anni di distanza dalla realizzazione di *La proie du vent*, Clair parlerà con avversione di questo film, dissuadendo chiunque dal riportarlo alla luce. Arrivò addirittura a chiedere a Henri Langlois di non rivelare a nessuno l'esistenza di una copia integrale presso la Cinémathèque Française. Robert C. Dale, il biografo americano di Clair, riuscì a vederlo solo dopo aver estorto con la blandizie una dispensa speciale allo stesso Clair.
Questo ripudio da parte del regista farebbe pensare a un lavoro su commissione, stoicamente sopportato ed eseguito con apatia. In realtà, *La proie du vent* era un progetto che Clair stesso aveva messo a punto e poi venduto ai produttori: aveva infatti acquistato personalmente i diritti cinematografici del romanzo su cui si basava la sceneggiatura, all'epoca un best-seller dell'oggi dimenticato Armand Mercier. Ma, ciò che più conta, il film non era affatto l'opera convenzionale e priva di valore che il suo autore dava ad intendere. Malgrado la banalità, *La proie du vent* venne realizzato con perizia tecnica e raffinatezza ed ha dei momenti di grande virtuosismo. Dopo il fiasco di *Le voyage imaginaire*, il consenso di pubblico e di critica rassicurarono Clair (e altri) sulla solidità dei suoi atout di regista. Inoltre, il film siglò l'inizio di una splendida amicizia tra Clair, il suo intraprendente produttore Alexandre Kamenka, e il giovane e brillante scenografo Lazare Meerson.
Avventura romantica nata sulla scia del successo di film quali *Kœnigsmark* (Léonce Perret, 1923), *La proie du vent* racconta la storia di un pilota francese (interpretato con tormentata introspezione da Charles Vanel) il cui aeroplano, durante una tempesta, è costretto ad un atterraggio forzato nei pressi di un castello dell'Europa Orientale abitato da un gruppo di aristocratici scacciati dal loro paese dalla rivoluzione. Man mano che si riprende dai postumi dell'incidente, il protagonista si innamora della sua bella ospite, per poi scoprire l'esistenza di una sorella "pazza" che vive segregata in un'ala remota del castello. I suoi tentativi di aiutare la prigioniera avranno un esito tragico…
Come in *Kœnigsmark*, anche qui assistiamo a un cruciale inseguimento d'auto girato e montato in modo emozionante. Ma le sequenze più suggestive sul piano visivo sono quelle ispirate dal crescente desiderio del protagonista per la bella castellana (Lilian Hall-Davis) – due scene di notevole tensione erotica, un elemento estraneo all'universo di Clair. Nella prima delle due scene, approfittando di una breve assenza della sua ospite, Vanel si impossessa con bramosia della sua sigaretta lasciata accesa, carezzandola, ponendosela tra le labbra e riappoggiandola di nuovo sul posacenere accanto alla propria sigaretta finché riappare la contessa che subito riprende a fumare. Pierre Billard l'ha definita "probabilmente il bacio più tortuoso della storia del cinema", mentre Olivier Barrot l'ha paragonata alla scena della Garbo col calice in *Flesh and the Devil (La carne e il diavolo)* girato da Clarence Brown nello stesso anno. Ma ancor più elaborata è la sequenza dell'omicidio erotico immaginato dal protagonista, di nuovo giocata sul motivo della sigaretta, in cui l'aviatore, roso dalla gelosia, spia dalla finestra di una stanza la contessa in compagnia del presunto cognato, che lui ora immagina come un rivale. Il potenziale della scena è amplificato dall'immaginifico uso di volume, composizione e spazio da parte di Meerson. – Lenny Borger

In later years, Clair would speak of La Proie du vent *with distaste, and dissuade anyone from even trying to unearth the film. He went so far as to ask Henri Langlois not to reveal the existence of a complete print at the Cinémathèque Française. Clair's American biographer Robert C. Dale only got to see it after wheedling a special dispensation out of Clair himself!*
Clair's subsequent rejection suggests that La Proie du vent *was an imposed assignment, stoically endured and indifferently executed. In reality, it was a project he himself packaged and peddled to producers – he had bought the screen rights to the recent best-selling source novel by the now-forgotten Armand Mercier. More importantly, it was not quite the worthless hack job Clair implied it was. Despite its banality,* La Proie du vent *was made with technical flair, a touch of style, and some bravura set-pieces. After the debacle of* Le Voyage imaginaire*, its commercial and critical success reassured Clair (and others) that he was still a directorial contender. It also mattered in that it was the beginning of a beautiful friendship with his enterprising producer, Alexandre Kamenka, and the brilliant young set designer Lazare Meerson.*
An adventure romance inspired by the success of such films as Léonce Perret's 1923 Koenigsmark*,* La Proie du vent *tells the story of a French pilot (a broodingly introspective performance by Charles Vanel) whose plane is forced down by a storm near an Eastern European château inhabited by aristocrats who have been ousted from their homeland by revolution. Convalescing from his crash-landing, the hero gradually falls in love with his beautiful hostess, only to learn of the existence of a "mad" sister sequestered in a remote wing of the castle. His attempts to help the latter lead to tragedy...*
As in Koenigsmark*, there is a climactic car chase, excitingly shot and edited. But the most visually imaginative sequences have to do with the hero's growing desire for his hostess (Lilian Hall-Davis) – two scenes remarkable for their erotic content, an element absent from Clair's universe. In the first scene, Vanel takes advantage of his hostess's brief absence to covet her still-lit cigarette, caressing it, putting it to his lips, then replacing it on the ashtray with his own cigarette when she returns and resumes smoking. Pierre Billard calls it "probably the most roundabout kiss in the history of cinema," while Olivier Barrot compared it with Garbo's chalice scene in Clarence Brown's* Flesh and the Devil *(shot the same year). Even more elaborate is the hero's erotic murder fantasy, again cued*

by a cigarette motif, as he jealously spies on the window of a room occupied by the countess and her supposed brother-in-law, whom he now imagines to be his rival. The scene's power is magnified by Meerson's imaginative use of volume, texture, and space. – LENNY BORGER

Prog. 6

EVENTO MUSICALE / *MUSICAL EVENT*

UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE (Un cappello di paglia di Firenze / The Horse Ate the Hat) [The Italian Straw Hat] (Films Albatros, FR 1927)
Regia/dir., scen: René Clair, *dalla piece di/from the play by* Eugène Labiche & Marc Michel (1851); *f./ph:* Maurice Desfassiaux, Nicolas Roudakoff; *scg./des:* Lazare Meerson; *cast:* Albert Préjean (Fadinard, lo sposo/*the groom*), Yvonneck (Nonancourt, il suocero/*the father-in-law*), Marise Maia (Hélène, la sposa/*the bride*), Olga Tschekowa (Anaïs Beauperthuis), Vital Geymond (il tenente/*Lieutenant* Tavernier), Jim Gérald (Beauperthuis), Alex Allin (Félix, il domestico/*the valet*), Paul Ollivier (Vésinet, lo zio sordo/*the deaf uncle*), Louis Pré *fils* (Bobin, il cugino con un guanto/*the cousin with one glove*), Alexis Bondireff (il cugino con la cravatta/*the cousin with the tie*), Alice Tissot (sua moglie/*his wife*); *data uscita/released:* 12.1.1928; 35mm, 2229 m., 103' (19 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque Française, Paris.
Didascalie in francese / *French intertitles*.

Musiche di Nino Rota eseguite al pianoforte da Angela Annese.
Live musical accompaniment, adapting themes from Nino Rota's 1955 comic opera, performed by Angela Annese, piano.

(Cfr. sezione "Eventi musicali" / *see section "Musical Events".*)

Un chapeau de paille d'Italie, film di svolta nella carriera di Clair e suo primo indiscusso capolavoro, confermò tutte le speranze che il produttore Alexandre Kamenka aveva riposto sul giovane regista dopo il successo di *La proie du vent*. Restituendo a Clair lo status di grande promessa del cinema francese, il film rinvigorì, sia pur provvisoriamente, anche le deboli finanze della Films Albatros di Kamenka, fino a poco tempo prima enclave cinematografica degli esuli russi.
Kamenka non si era mai ripreso completamente dalla defezione della sua "compagnia" di esiliati – registi, attori e tecnici (tra cui, in primis, l'attore Ivan Mosjoukine) che nel 1924 ruppero con la Films Albatros per dirigere a Billancourt un nuovo studio per conto del consorzio europeo Westi (le cui produzioni più importanti furono *Michel Strogoff* di Tourjansky e la prima parte del *Napoléon* di Gance). Per rimpiazzare i defezionari Tourjansky e Volkoff, Kamenka accolse nelle sue file Jean Epstein e Jacques Feyder (e in seguito Clair). Allo sfortunato Feyder toccò il dubbio onore di dirigere Raquel Meller in una sontuosa nuova superproduzione della *Carmen* di Prosper Mérimée. Artisticamente, il film nacque sotto i peggiori auspici (la Meller, cattolica devota, rifiutò di interpretare Carmen come l'amorale, focosa, zingara dell'originale) e il suo mediocre risultato al botteghino, oltre a stroncare sul nascere ogni velleità divistica dell'attrice, costrinse Feyder a un altro esilio professionale e ridusse al lumicino le finanze della Albatros.
La Films Albatros, già portabandiera dell'industria francese, tornò a produrre commedie di routine basate su popolari testi teatrali. (Una successiva incursione nella coproduzione internazionale con partner svedesi, spagnoli e tedeschi si risolse in un fiasco analogo a quello di *Carmen*). Le pregevoli, ancorché minori, trasposizioni cinematografiche di commedie teatrali quali *Jim la houlette, roi des voleurs* e *Le chasseur de chez-Maxim's* – entrambe confezionate su misura per l'unica star russa rimasta con Kamenka, Nicolas Rimsky – riscossero abbastanza successo da mantenere a galla lo studio. Ma se non fosse stato per le due commedie di Clair – oltre, naturalmente, all'adattamento così stupendamente clairiano di *Les nouveaux messieurs* del reduce Feyder – il sipario sarebbe calato sulla Albatros molto prima di quanto poi non avvenne. (Negli anni '30, la Albatros scivolerà in una produzione commerciale di scarso pregio artistico affidata a registi di secondo piano – con l'unica eccezione di un autore prestigioso quale Jean Renoir, ma alle prese con un suo pasticciato adattamento da Gor'kij, *Les bas-fonds* [*Verso la vita*, 1936]).
Contrariamente agli altri adattamenti della Albatros, che in genere erano tutti recenti successi del teatro boulevardier parigino, *Un chapeau de paille d'Italie* di Eugène Labiche era un capolavoro della commedia farsesca dell'800 (o, più specificamente, del vaudeville, un genere di commedia leggera i cui dialoghi erano disseminati di canzoni con testi adattati a melodie già note). Andata in scena per la prima volta nel 1851, e oggetto di frequenti revival nel corso di tutto il '900, ricevette un imprimatur ufficiale nel 1938, quando venne inserita nel repertorio della Comédie Française.
Per quanto possa apparire incredibile, i diritti cinematografici della commedia erano stati acquistati da Marcel L'Herbier, il più serioso e nobilmente ispirato dei registi dell'avanguardia. Fortunatamente per tutti, L'Herbier accettò graziosamente di cedere i diritti del film a Kamenka, che affidò la regia a Clair.
Benché il giovane critico Clair avesse stigmatizzato la malsana dipendenza del cinema dal teatro e dalla letteratura, la pièce di Labiche aveva un ritmo e un movimento di intrinseca qualità "cinematografica" che accesero la fantasia del giovane regista. Il pubblico e la critica di metà '800 erano rimasti piacevolmente sorpresi dalla innovativa struttura drammaturgica e dal ritmo scatenato della commedia che, lungi dall'essere una statica "situation comedy" affidata unicamente alla brillantezza dei dialoghi, creava un "vaudeville de mouvement": Labiche sguinzagliava l'intero cast in una corsa a perdifiato attraverso Parigi alla ricerca dell'eponimo cappello destinato a salvare l'onore di una signora sposata e a impedire la distruzione sistematica dell'appartamento borghese di un novello sposo. Per certi aspetti, *Un chapeau de paille d'Italie* rappresenta un

rovesciamento della seconda metà di *Entr'acte*, dove il funerale diventa un matrimonio e il carro funebre viene rimpiazzato da un copricapo femminile.
Clair scrisse e diresse *Un chapeau de paille d'Italie* in una sorta di incandescente stato di grazia. Lo script venne completato (come lo stesso Clair sosterrà in seguito) in otto giorni. Secondo Pierre Billard, l'intero film, dalla stesura del primo trattamento alla sua première di gala (avvenuta presso l'"alma mater" di Clair, il Théâtre des Champs-Élysées) richiese solo cinque mesi! "Il che suggerisce un impeccabile senso dell'organizzazione, un'assenza di intoppi durante la lavorazione, ma anche qualcosa di più: una visione coerente dell'intero progetto dal bell'inizio, uno slancio di tale vigore e precisione da garantire al film una controllata fluidità di regia e un montaggio praticamente già eseguito durante le riprese".
"L'impeccabile senso dell'organizzazione" denotava l'efficienza produttiva dello studio e quello spirito di gruppo di cui Clair avrebbe sempre avuto bisogno per ottenere i suoi risultati migliori. (Basti pensare a come, nei primi anni '30, presso la Tobis, il più all'avanguardia degli studi parigini, Clair darà il meglio di sé, producendo i suoi primi quattro film sonori nel giro di di tre anni, e a come invece brancolava quando cambiava studio e troupe). Per quanto piccolo, lo studio di Montreuil della Albatros, anche dopo lo scisma del 1924, mantenne la fama dei suoi elevati standard produttivi. (Purtroppo, il film di Clair fu l'ultimo ad essere girato a Montreuil – alla scadenza del contratto d'affitto lo studio chiuse i battenti poco dopo aver completato l'edizione del film).
All'epoca, la reputazione di cui godeva lo studio era dovuta soprattutto al lavoro di un uomo: Lazare Meerson. Per Clair questa era la seconda collaborazione (di otto) con il brillante e giovane art director russo (erano nati entrambi nel 1898) diventato capo scenografo della Albatros al posto di Alexandre Lochakoff, anch'egli dotato di grande talento, ma di impostazione più classica. Meerson riusciva a dare alle produzioni Albatros, anche alle più insignificanti, quel tocco di classe che senza di lui forse non avrebbero mai avuto. (I suggestivi set di *Carmen* sono una delle poche ragioni per cui valga ancora la pena di rivedere il film.)
In *Un chapeau de paille d'Italie*, Meerson assecondò brillantemente Clair, che volle spostare l'azione della commedia dall'epoca del Secondo Impero agli ultimi anni dell'800. Ambientando il film nel 1895, Clair e Meerson evocavano un passato non troppo lontano che coincideva con la nascita del cinema. Léon Barsacq sottolinea questa duplicità di intenti quando descrive il film di Clair come "una garbata caricatura della piccola borghesia della Belle Époque" e i deliziosi interni carichi di fronzoli di Meerson come "una caricatura dei set dei film Pathé dei primordi". In una sua infervorata scheda scritta nel 1940 in occasione della presentazione del film al Museo d'Arte Moderna di New York, Iris Barry ricordava il perdurante "affetto di Clair per i film delle origini" e di come una volta egli avesse "dichiarato di voler tornare a ispirarsi allo stile libero e innocente del cinema d'antan … Nel *Cappello di paglia di Firenze* … Clair seppe splendidamente assecondare la sua predilezione per quel passato con un adattamento da Labiche che non era una mera ricostruzione scenografica dell'epoca della nascita del cinema ma che doveva apparire 'come se' fosse stato girato nel 1895. Malgrado la ricostruzione in studio di quasi tutti gli interni, ogni singola scena coglie alla perfezione il sapore e l'atmosfera dei film di trent'anni prima, come quando le maestranze delle officine Lumière, uscendo per la pausa del pranzo, vennero colti e fissati per sempre dal cinematografo in quel soleggiato momento". E, a proposito di "momenti soleggiati" nessun elogio dell'immutabile fascino del film sarebbe completo senza menzionare la nitida, raffinata fotografia di Maurice Desfassiaux (il cameraman di Clair in *Paris qui dort*) e Nicolas Roudakoff.
Un chapeau de paille d'Italie rimane una delle più brillanti ed eleganti commedie mai girate – un film che anche i detrattori di Clair, allergici al facile sentimentalismo dei suoi primi film sonori, non possono fare a meno di ammirare. Brillantezza ed eleganza che, indubbiamente, sono il frutto della inimitabile visione comica di Clair, delle sue gag puramente visive (vi sono appena due dozzine di didascalie in tutto!) e della sua ormai matura padronanza tecnica. Senza dimenticare, beninteso, la leggerezza di tocco nel dirigere gli attori. La farsa rappresenta uno dei generi teatrali più difficili da mettere in scena, e il compito si rivela ancora più arduo davanti a una cinepresa. Leggendo la commedia, si rimane deliziati dai caratteri folli dei caricaturali personaggi di Labiche. Grazie al tocco garbato di Clair, un cast eterogeneo di attori europei e di immigrati russi viene plasmato in un ensemble perfetto, in un ritratto di gruppo della borghesia francese, capeggiato dall'attore feticcio di Clair, Albert Préjean, nel ruolo del vessato sposo novello Fadinard, da Paul Olivier (altro caratterista abituale di Clair) nel ruolo dello zio stordito e sordo, senza dimenticare Alexei Bondireff, il cugino arruffone con la cravatta storta (impegnato in uno dei grandi numeri comici della commedia cinematografica), la sensuale Olga Tschekowa, proprietaria del cappello di paglia al centro della vicenda, e lo svizzero Jim Gérald, che introduce una irrinunciabile nota patetica nei panni del marito cornuto. – LENNY BORGER

Un Chapeau de paille d'Italie *was Clair's breakthrough film, and his first undisputed masterpiece. It confirmed all the hopes producer Alexandre Kamenka had invested in him after the success of* La Proie du vent. *And, just as it restored Clair's standing as the white hope of French cinema, it momentarily shored up the flagging fortunes of Kamenka's Films Albatros, until recently the film industry's Russian* émigré *studio enclave.*
Kamenka had never fully recovered from the defection of his "stock company" of émigré *associates, directors, actors, and technicians (most centrally, actor Ivan Mosjoukine), who broke ranks with Albatros in 1924 to head up a new studio in Billancourt for the European consortium, Westi (which would notably produce Tourjansky's* Michel Strogoff *and the first part of Gance's* Napoléon*).*
Kamenka brought in Jean Epstein and Jacques Feyder (and later Clair) to

replace ex-house directors Tourjansky and Volkoff. But the hapless Feyder had the dubious honor of directing Raquel Meller in a glossy new superproduction of Prosper Mérimée's Carmen. *An artistic miscarriage from the start (Meller, a pious Catholic, refused to play Carmen as the amoral, hot-blooded gypsy she was), the film's mediocre box office performance scotched Meller's brief claim to screen fame, sent Feyder into another professional exile, and rocked Kamenka's Albatros to its very financial foundations.*

Previously the standard-setter for the French industry, Albatros now fell back on more formulaic comedies based on popular theatrical properties. (A foray into international co-productions with Swedish, Spanish, and German partners proved no better than the Carmen *fiasco.) Albatros's handsomely produced, if minor, productions of theatrical comedies such as* Jim la Houlette, roi des voleurs *and* Le Chasseur de Chez Maxim's *– both vehicles for Kamenka's only remaining Russian star, Nicolas Rimsky – were successful enough to keep the company afloat. Were it not for Clair's two feature comedies for Kamenka – not to mention the returning Feyder's marvellously Clair-esque adaptation of* Les Nouveaux messieurs *– the fade-out for Albatros might have come earlier than it did. (In the 1930s, Albatros wallowed into commercial productions of little artistic import by second-rank directors – only Jean Renoir stood out in the talent roster, but with his botched adaptation of* The Lower Depths.*)*

Unlike Albatros' other adaptations, which were recent stage successes of the Paris Boulevard, Eugène Labiche's Un Chapeau de paille d'Italie *was a masterpiece of 19th-century farce comedy (or, more technically, the* vaudeville*, a genre of light comedy whose dialogue was sprinkled with song lyrics set to familiar tunes). First staged in 1851, it enjoyed regular revivals well into the 20th century, and received an official imprimatur when the Comédie Française accepted it into its repertory in 1938.*

It's hard to believe, but the screen rights were first picked up by that most humourlessly high-minded of avant-garde directors, Marcel L'Herbier! Happily for everyone concerned, he graciously agreed to cede the rights to Kamenka for Clair to direct.

*Though Clair, as a young critic, had eloquently denounced the cinema's unhealthy dependency on drama and literature, Labiche's play displayed inherent "cinematic" qualities of movement and rhythm that fired the young director's imagination. In its time, the play surprised and delighted critics and audiences by its innovative dramatic construction and breathless pacing. Rather than a static situation comedy based entirely on dialogue, it created a "*vaudeville de mouvement*" – Labiche sent the entire cast on a wild-goose chase across Paris in search of the eponymous hat that will preserve a married woman's honor and save the bridegroom hero's bourgeois apartment from systematic destruction. In a sense,* Un Chapeau de paille d'Italie *was the flip side of the second half of* Entr'acte*, where the funeral becomes a wedding, and the hearse is replaced by an item of woman's headwear.*

Clair wrote and directed Un Chapeau de paille d'Italie *in a blissful white heat. The script was completed (he would later claim) in eight days. As Pierre Billard notes, the entire film, from first script draft to gala premiere (at Clair's "alma mater", the Théâtre des Champs-Élysées), took a mere five months! "That suggests an impeccable sense of organization, an absence of production snags, but also something more: a coherent vision of the film from the very start, an impetus so powerful and so accurate that the directing of the film came in one steady flow and the editing was done in the course of shooting."*

The "impeccable sense of organization" attested to the structured studio environment and team spirit that Clair would always require to do his best films. (Consider how Clair flourished at Tobis's state-of-the-art Paris studios in the early 1930s, turning out his first four talkies in three years, and then fumbled when he changed studios and production teams.) Though small, Albatros's Montreuil studio, even after the 1924 schism, retained its reputation for high production standards. (Sadly, Clair's film would be the last shot at Montreuil – its lease expired and the studio closed down after the film wrapped.)

Much of the studio's reputation at this time was due to the work of one man – Lazare Meerson. This was Clair's second collaboration (of eight) with the brilliant young Russian art director (both were born in 1898) who had replaced the gifted but more classically trained Alexandre Lochakoff as Albatros's chief production designer. His contributions to the Albatros productions gave even the slightest of them a touch of class they might otherwise have lacked. (His evocative sets for Carmen *are one of the few good reasons for seeing that film today.)*

In Un Chapeau de paille d'Italie*, Meerson responded wittily to Clair's intent to update the play's action from the Second Empire to the turn of the century. By re-setting the play in 1895, Clair and Meerson evoked a not-too-distant past that was also that of birth of cinema. Léon Barsacq noted this double-edged intent when he described Clair's film as a "gently ironic send-up of the* Belle Époque petite bourgeoisie*" and Meerson's delightfully fussy interiors as "a spoof of the sets in primitive Pathé movies". In a warmly judged program note for a 1940 screening of the film at the Museum of Modern Art in New York, Iris Barry recalled Clair's abiding "affection for primitive films" and how he had once "clamored for a return in search of inspiration to the free and innocent style of the cinematic past... Now, in* The Italian Straw Hat*...he was beautifully able to humor his own predilection for this past by adapting Labiche's play into a film which was not merely staged and costumed in the period of the cinema's birth but which was to look 'as though' it had actually been filmed in 1895. Studio-produced though most of the interiors are, scene after scene painstakingly and brilliantly captures the very atmosphere and flavor of pictures taken 30 years earlier, as when the Lumière employees walked out of their factory at lunch-time and were eternally caught and recorded by the motion picture in a sunlit moment of time."*

Speaking of "sunlit moment", no appraisal of the film's evergreen charm would be complete without mention of the crisp, gracious photography by Maurice Desfassiaux (Clair's cameraman on Paris qui dort*) and Nicolas Roudakoff.*

Un Chapeau de paille d'Italie *remains one of the wittiest and most elegant screen comedies ever made – a film even Clair detractors, allergic to the threepenny sentiments of Clair's early talkies, cannot help but admire. The wit and elegance, of course, are the result of Clair's*

unique comic vision, the purely visual gags (there are a mere two dozen intertitles in all!), and his now-mature mastery of film technique. No less important is his gracious direction of actors. Farce is one of the most difficult dramatic genres to stage, and the task is even more forbidding when being done for the movie camera. Reading the play, one delights in Labiche's rampaging caricatures. In Clair's film, a medley of European and émigré *Russian actors is delicately forged into a perfect acting ensemble in a group portrait of the French bourgeoisie, headed by Clair's fetish actor, Albert Préjean, as the harassed bridegroom Fadinard, Paul Ollivier (another eccentric Clair regular) as the clueless deaf uncle, not to mention Alexei Bondireff as the perplexed cousin with the crooked tie (in one of the great comic set-pieces in movie comedy), the luscious Olga Tschekowa as the owner of the Italian straw hat in question, and the Swiss Jim Gérald, who injects an usual note of pathos as the cuckolded husband. – LENNY BORGER*

Prog. 7

LES DEUX TIMIDES (I due timidi) (Films Albatros/Sequana Film, FR 1928)
Regia/dir., scen: René Clair, *dalla pièce di/based on the play by* Eugène Labiche & Marc Michel (1860); *f./ph:* Robert Batton, Nicolas Roudakoff; *scg./des:* Lazare Meerson; *cast:* Pierre Batcheff (Frémissin), Jim Gérald (Garadoux), Maurice de Féraudy (Thibaudier), Véra Flory (Cécile Thibaudier), Françoise Rosay (la zia di Frémissin/*Frémissin's aunt*), Yvette Andreyor (Madame Garadoux), Madeleine Guitty (Annette, la cameriera/*the maid*), Louis Pré *fils*, Anne Lefeuvrier, Bill Bockett, Léon Larive, Odette Talazac, Paul Franceschi, André Volbert, Paul Ollivier; *data uscita/released:* 1.3.1929; 35mm, 1739 m., 76' (20 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque Française, Paris.
Didascalie in francese / *French intertitles*.

Les deux timides, ultimo film muto di Clair, è probabilmente la più sottovalutata e la meno conosciuta delle sue grandi commedie. Malgrado la buona accoglienza ricevuta all'epoca della sua uscita, il film non ha mai goduto di grande stima neppure da parte dei più strenui sostenitori francesi di Clair – Roger Régent, Georges Charensol, Olivier Barrot, Jean Mitry, Pierre Billard – che gli riconoscevano un certo fascino, ma nel complesso lo giudicavano o un'opera minore o un mezzo fallimento tout-court. Tra i suoi difensori, Celia McGerr si spinse all'estremo opposto, definendo il film "uno dei più ambiziosi sul piano visivo – e tra i meglio riusciti in assoluto – dell'era del muto".
Lo stesso Clair lo avrebbe in seguito disdegnato: "Quel film non mi piace", dichiarò a Celia McGerr, "è stato solo un gioco." Ma forse la freddezza del regista nei confronti di una delle sue commedie più piacevolmente maliziose era condizionata dal ricordo delle stressanti condizioni in cui era stata realizzata. *La proie du vent* e *Un chapeau de paille d'Italie* erano nati da un contratto con l'Albatros di Kamenka che prevedeva la realizzazione di due film in dodici mesi, contratto che dopo il successo del secondo dei due titoli succitati venne rinnovato. L'intesa tra Clair e Kamenka parve funzionare. Ma non per molto. Clair non riusciva a trovare un'idea che ottenesse l'approvazione del produttore (uno dei progetti scartati fu *Le million*!). Col rapido trascorrere dei mesi, Clair, pilotato da Kamenka (e malgrado detestasse ripetersi), tornò a cercare nuovamente ispirazione in Labiche. La scelta cadde su una pièce del 1860 intitolata *Les deux timides*, da cui trasse rapidamente una sceneggiatura. Poi, cambiando rotta all'improvviso, Clair si appassionò a un progetto che appariva del tutto alieno al suo temperamento comico – intitolato *Une enquête est ouverte*, avrebbe dovuto essere la ricostruzione in stile documentaristico di un'indagine poliziesca su un caso di omicidio, dal delitto al castigo: una sorta di prototipo dei film polizieschi che si gireranno a Hollywood nei tardi anni '40. La preparazione del film era già a buon punto quando Kamenka, preoccupato dalla riluttanza del governo a garantire un suo patrocinio ufficiale al film, annullò il progetto. Clair allora girò *Les deux timides*. Ma poiché il contratto prevedeva la realizzazione di due film in un anno, i suoi rapporti con Kamenka si inasprirono. La loro divergenze dovettero essere risolte tramite un arbitrato legale. E anche se in seguito i due avrebbero riallacciato dei rapporti cordiali, i loro legami professionali si spezzarono per sempre.
Les deux timides, pur non avendo la perfezione formale, la verve comica e lo charme d'epoca di *Un chapeau de paille d'Italie*, reca comunque il segno della fertile immaginazione visiva di Clair e della sua padronanza della tecnica. La pièce di Labiche – un atto, scena fissa – è un'esile commedia psicologica che vede protagonisti due individui patologicamente timidi: Thibaudier, un proprietario terriero di provincia e Frémissin, un giovane ed inetto avvocato. Frémissin non trova il coraggio di chiedere la mano della figlia di Thibaudier, Cécile, ignorando che Thibaudier è stato costretto a prometterla in moglie a un giovane bellimbusto suo rivale, Garadoux. Quando poi Frémissin scopre che Garadoux altri non è se non un ex carcerato da lui (maldestramente) difeso tempo addietro in un processo per maltrattamenti coniugali, smaschera il rivale e conquista la mano di Cécile.
Collocando la vicenda in un presente non meglio definito, Clair rielabora e amplifica l'azione inventando nuovi personaggi di contorno (la zia di Frémissin, un gruppo di bambini dispettosi), nuove complicazioni e una serie ininterrotta di gag. Il film si apre infatti con processo (nella pièce evocato solo di sfuggita durante un breve monologo) che è al contempo un piccolo capolavoro a sé di farsa cinematografica e una parodia dei virtuosismi tecnici di un certo tipo di regia: la disastrosa difesa di Garadoux da parte di Frémissin. Anticipando con impazienza il cinema parlato, Clair visualizza con arguzia la retorica della pubblica accusa (la brutalità dell'imputato verso la propria moglie viene evocata tramite una cupa e melodrammatica mise en scène), poi la prolissa e svenevole

oratoria della difesa – insipide immagini di felicità domestica esaltate dall'effetto moltiplicante dello split-screen (beccati questo, Abel Gance!). Poi, l'improvvisa apparizione di un topolino getta lo scompiglio nell'aula del tribunale e Frémissin perde il filo del discorso. Mentre farfuglia e ricorre ai propri appunti, la visualizzazione della tesi difensiva subisce un brusco cambiamento, bloccandosi nel fermo immagine, saltando in avanti o addirittura procedendo a ritroso – finché Frémissin non crolla del tutto chiedendo per il suo assistito "il massimo della pena".

"La sola cosa che mi divertiva in quello script", sostenne Clair in un'intervista concessa a Charles Samuels nel 1972 "era l'opportunità che offriva di restituire il parlato tramite immagini più che attraverso il suono." Del resto Clair aveva già dato prova di saper visualizzare (senza ricorrere alle didascalie) un monologo in una brillante scena di *Un chapeau de paille d'Italie*, là dove Fadinard, il protagonista del film, racconta stupidamente al cornuto Beauperthuis di come, nel parco, il suo cavallo abbia mangiato il cappello di paglia di una signora infedele al marito. Invece di ricorrere a un convenzionale flash-back, Clair ci propone la scena facendola reintepretare dai suoi protagonisti su un palcoscenico teatrale, con tanto di fondali dipinti e cavallo finto – una metafora teatrale che suggerisce il tono enfatico e borioso del monologo di Fadinard.

Non è facile mantenere nei rulli successivi il livello di un inizio come questo ed è comprensibile che alcuni critici abbiano trovato il resto del film piacevole, ma anche piuttosto disarticolato e di scarso mordente. Mitry è particolarmente veemente nello stigmatizzare la povertà di costruzione del film e l'incoerenza di tono, la commistione tra la farsa caricaturale e la commedia psicologica della pièce di Labiche. Ma Celia McGeer sa sicuramente cogliere meglio nel segno, quando afferma: "Il vero miracolo di *Les deux timides* non sta tanto nella sua bravura tecnica, quanto nella sua capacità di trascenderla, lasciandosi coinvolgere dai personaggi e dalle loro emozioni". E in effetti, il film è memorabile sia per il suo intimo, delicato umorismo (il corteggiamento e la proposta di matrimonio di Frémissin così teneramente calamitosi) quanto per le sue abili trovate tecniche e la sua comicità puramente fisica (si vedano, ad esempio, l'inseguimento di stampo prettamente clairiano e la seconda scena processuale che completa felicemente il cerchio della commedia).

Ma *Les deux timides* deve molto del suo fascino e della sua freschezza alla esilarante performance keatoniana di Pierre Batcheff nel ruolo di Frémissin, cui fa da perfetta controparte il Thibaudier di Maurice "Crainquebille" de Féraudy. L'esule russo Batcheff era già apparso in molte delle prime produzioni della Albatros, dove aveva colpito i critici contemporanei per la varietà della sua gamma espressiva e la naturale eleganza – il suo generale Hoche nel *Napoléon* di Gance rimane un superbo ritratto di aristocratico compassionevole. Il biennio 1928-29 segnò il periodo di massimo splendore nella carriera di Batcheff, che fu anche un superlativo Albert de Morcerf in *Monte Cristo* di Henri Fescourt e il surreale protagonista di *Un chien andalou* di Buñuel e Dali. Nel 1932, la sua promettente carriera nel cinema sonoro venne prematuramente stroncata da un suicidio correlato all'abuso di stupefacenti. – Lenny Borger

Les Deux timides, *Clair's last silent feature, is probably the most underrated and least known of his great comedies. Though well-received in its time, it has not been rated highly by even his staunchest French champions – Roger Régent, Georges Charensol, Olivier Barrot, Jean Mitry, Pierre Billard – who recognize its charm but globally judge it to be at best a minor effort, at worst something of a failure. Among its defenders, however, Celia McGerr went to the other extreme, dubbing it "one of the most visually ambitious – and successful – films of the silent era".*

In retrospect, Clair himself dismissed it. "I don't like that film," he told McGerr. "It was just a game." Clair's coolness to one of his most mischievously relaxed comedies may have had something to do with memories of the strained conditions under which it was made. La Proie du vent *and* Un Chapeau de paille d'Italie *had been made under a 12-month, two-picture contract with Kamenka's Films Albatros, and the success of the latter film led to a renewal of that agreement. Clair and Kamenka seemed to be on a roll. It didn't last. Clair failed to come up with an idea acceptable to Kamenka (one project was* Le Million*!). With the hourglass running out, Clair, under Kamenka's inducement, went back to Labiche for inspiration, even though he was loath to repeat himself. He decided on an 1860 comedy called* Les Deux timides *and quickly produced a screenplay. Then, quite suddenly, Clair warmed to a project that seemed alien to his comic temperament – entitled* Une Enquête est ouverte, *it was to be a documentary-style recreation of a murder investigation, from crime to punishment: almost a prototype of the later Hollywood police procedural movies of the late 1940s. The film was into pre-production when Kamenka, worried by the reluctance of the government to grant the film official patronage, cancelled it. Clair went back to making* Les Deux timides. *But he had delivered only one of the two pictures he had promised under contract, and his relations with Kamenka soured. Their differences had to be resolved by arbitration. Though they would later resume cordial relations, their professional ties were definitively severed.*

Though it lacked the formal perfection, comic drive, and period charm of Un Chapeau de paille d'Italie, Les Deux timides *again displays Clair's fertile visual imagination and his command of film technique. Labiche's single-set, one-act play is a slight psychological comedy about two pathologically shy men: Thibaudier, a provincial landowner, and Frémissin, a bumbling young trial lawyer. Frémissin cannot muster the courage to ask Thibaudier for his daughter's hand in marriage, unaware that Thibaudier has already been bullied into promising her to a lounge lizard rival, Garadoux. When he realizes that Garadoux is none other than a convicted wife-abuser he had once (ineptly) defended, Frémissin exposes him and wins the daughter's hand.*

Updating the play to the indeterminate present, Clair elaborates and opens up the action, inventing supporting characters (Frémissin's aunt,

a group of mischievous children), new complications, and running gags. Thus, the film opens with a trial scene (merely evoked in the play in a brief monologue) that is both a self-contained masterpiece of screen farce and a parody of bravura film technique: Frémissin's calamitous defense of Garadoux. Anxiously anticipating the talkies, Clair wittily visualizes the rhetoric of the prosecution (the defendant's brutality to his wife is evoked in a dark, melodramatic mise-en-scène*), then the long-winded hearts-and-flowers oratory of the defense – insipid images of domestic bliss enhanced by multiple split-screen effects (Take that, Abel Gance!). When a stray mouse disrupts the proceedings, Frémissin loses the thread of his argument. As he stammers and refers to his notes, his evocation breaks down, pauses, skips forward, and even runs backwards – until Frémissin breaks down and demands the conviction of his client.*

"The only thing that amused me," Clair told Charles Samuels in a 1972 interview," was the opportunity the script offered to render speech through images rather than sound." Clair in fact had already shown how speech could be pictorialized (and without recourse to intertitles) in a brilliant scene in Un Chapeau de paille d'Italie*, when Fadinard, the hero, unwittingly tells the cuckolded Beauperthuis how his horse had eaten the straw hat of an adulterous woman in the park. Instead of a conventional flashback, Clair gives us the scene as replayed by the principals... on a theatre stage, complete with painted backdrop and prop horse – the theatrical metaphor suggests the exaggerated, self-important tone of Fadinard's monologue.*

The opening reel of Les Deux timides *is a hard act to follow, and understandably some critics have felt that the rest of the film is pleasant but somewhat disjointed and anticlimactic. Mitry is particularly vehement in criticizing what he sees as the film's poor construction and inconsistency of tone, the mixture of uproarious farce and the psychological comedy of Labiche's play. But McGeer is certainly closer to the mark when she writes that "the true wonder of* Les Deux timides *is not its technical brilliance but its ability to transcend its own flair and involve itself with the characters and their emotions". Indeed, the film is as memorable for its delicate, intimate comedy (Frémissin's sweetly calamitous courtship and proposal) as for its more technical games and physical comedy (there is a signature Clair chase and a second trial scene that satisfyingly brings the comedy full circle).*

Les Deux timides *also owes much of its freshness and charm to Pierre Batcheff's hilariously Keatonesque performance as Frémissin – and he finds a perfect foil in Maurice ("*Crainquebille*") de Féraudy's Thibaudier. A Russian* émigré *actor who appeared in several early Albatros productions, Batcheff impressed contemporary critics with his acting range and natural elegance – his General Hoche in Gance's* Napoléon *remains a superb portrait of compassionate aristocracy. 1928-29 was a peak moment in Batcheff's career: in addition to Les Deux timides, he was outstanding as Albert de Morcerf in Henri Fescourt's* Monte Cristo *and the surreal hero of Buñuel and Dali's* Un Chien andalou*. His promising sound career was cut short by his drug-related suicide in 1932. – LENNY BORGER*

Prog. 8

LA TOUR (Films Albatros, FR 1928)
Regia/dir: René Clair; *f./ph:* Georges Périnal, Nicolas Roudakoff; *data uscita/released:* 17.5.1929; 35mm, 293 m., 13' (20 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque Française, Paris.
Senza didascalie / *No intertitles.*

Il cinema muto di Clair inizia e finisce con la Torre Eiffel, quella "slanciata ragazza di ferro di cui sono sempre stato innamorato". In *Paris qui dort*, la torre aveva svolto contemporaneamente una funzione drammatica e simbolica. Ma Clair sentiva di non averne ancora esaurito il potenziale visivo, e nel marzo del 1928, durante un periodo di stasi nel suo contratto con la Films Albatros, chiese al produttore Alexandre Kamenka un cameraman per girare un documentario di un rullo sull'adorato emblema di Parigi. Il film ha una struttura semplice e un montaggio scorrevole: dopo una breve introduzione storica, la cinepresa sale, poi scende attraverso l'intricato merletto di ferro battuto della torre, seguendo con sguardo ammirato le sue line possenti e i suoi graziosi contorni. Alexandre Arnoux, uno dei primi estimatori del cinema di Clair, lo definì "una lirica di cupo e metallico splendore". Il film segnò la prima collaborazione con un giovane cameraman che, insieme con lo scenografo Lazare Meerson, sarebbe diventato una delle colonne portanti dell'équipe artistica di Clair: Georges Périnal.
LENNY BORGER

Clair's silent cinema is book-ended by the Eiffel Tower, that "tall iron girl I have always been in love with". In Paris qui dort*, the tower had served a dramatic and symbolic function. Clair felt he had not exhausted all its visual possibilities, and in March 1928, during a hiatus in his contract with Films Albatros, he asked producer Alexandre Kamenka for a cameraman to shoot a one-reel documentary on his beloved Paris landmark. The film is simply structured and fluidly edited: after a brief historical presentation, the camera ascends, then descends through the tower's intricate lacework of wrought iron, admiring its powerful lines and gracious contours. Alexandre Arnoux, an early champion of Clair's films, called it a "poem of sober and metallic magnificence". The production marked Clair's first collaboration with a young cameraman who, along with set designer Lazare Meerson, would become one of the pillars of Clair's artistic team: Georges Périnal. – LENNY BORGER*

CINEMA AND COMICS.
AFFINITIES, DIFFERENCES AND NEW FORMS OF INTERFERENCE
XV International Film Studies Conference
Udine, March 3-6, 2008

Cinema and comics appear to share a similar aim:
to tell a story by means of a series of pictures. Both use pictures as their primary form of representation and both take advantage of the inexhaustible possibilities created by linking them through "montage" – understood here in the broad sense of the term. But in the end their elective affinity is a superficial one.
While the mission of this conference is to re-examine long-standing comparisons, we are especially interested in considering a media landscape open to intermedial hybrids. We must re-evaluate our initial intuitions and primary categories – time, space, montage, narrative – from a simultaneously historical, aesthetic and cultural perspective.

The following are the principal paths of reflection which might arise from the conference:

Comparative historiography and epistemology of two emerging forms

The destiny of cinema as graphic novel and the destiny of graphic novel as cinema

A significant third perspective: cinema, comics and other media

The range and spectre of montage: from composition to compositing

Cinema, comics and the graphic value of the image

Intermedial hybrids: when cinema and comics cross with other cultural series

The neo-baroque and seriality

Deadline for paper proposals: October 26, 2007

Further information at the following address:
Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali
Università degli Studi di Udine
Palazzo Caiselli, Vicolo Florio 2 - 33100 Udine, Italy
fax: +39/0432/556644
e-mail: udineconference@gmail.com www.damsweb.it/udineconference

Ladislas Starewitch, mago dei pupazzi animati
Ladislas Starewitch, Wizard of Puppet Animation

Stiamo cavalcando, anno dopo anno, i centenari delle "prime volte" degli elementi tecnologici e linguistici della sintassi cinematografica. Celebrazioni che possono tramutarsi però in elogi funebri dal momento che ad un secolo di distanza si è approdati ad una sostanziale trasformazione dei metodi di lavoro che, sintetizzata con il linguaggio dell'oggi, può essere descritta come il passaggio tra l'analogico e il digitale. Questa trasformazione la si può osservare in particolar modo in due settori ben definiti, quello degli "effetti speciali" e quello dell'"animazione tridimensionale". Due settori d'intervento che se vedono coinvolti inventori e pionieri come George Méliès, J. Stuart Blackton, Émile Cohl, Segundo de Chomón, vengono accomunati nella qualità professionale di un altro grande, Ladislas Starewitch (1882-1965), che dalla Russia che l'ha visto esordire ed eccellere anche come regista di film "dal vero", si è poi, dopo la rivoluzione, spostato verso il mediterraneo, transitando per l'Italia ma stabilizzandosi, infine, nel 1920 in Francia. Dove ha continuato a scrivere, produrre e realizzare opere in animazione tridimensionale, impiegando pupazzi articolati (in francese "marionnettes") più o meno antropomorfi ricoperti di pelle di camoscio che aderisce al corpo dei personaggi intagliato nel legno, offrendo loro una straordinaria levigatezza unita ad una efficacissima "fotogenia". Disegnatore, pittore, curioso cultore dei lavori manuali, scienziato con particolare riferimento all'entomologia, Starewitch (grafia francese del suo cognome) ha perfezionato un interesse che pareva inizialmente dedicato solo all' osservazione della vita degli insetti, in un mondo poetico e compiuto. Ripercorrendone la carriera privilegeremo il suo periodo "muto" (1910-1928) e le opere realizzate con il passo uno dell'animazione. La rassegna è stata organizzata con la piena collaborazione di Léona Béatrice Martin Starewitch che, con il marito François Martin, conserva, restaura e promuove la conoscenza dei materiali originali (pellicole comprese) del lungo e produttivo periodo francese del nonno. Consentendo così a tutti, oltre alla visione delle pellicole, di verificare, come succederà al Teatro Verdi di Pordenone nella Mostra curata dalla stessa Béatrice, la reale essenza e consistenza di quei pupazzi. Sculture lignee articolate e ricoperte di pelle di camoscio adattate ora agli insetti e agli animali più o meno antropomorfi, ora a personaggi caricaturati dalla realtà. Partono dagli esordi del lavoro di Starewitch e man mano si sviluppano ingrandendosi in proporzione della complessità della narrazione. Una serie preziosa di fotografie permetterà infine di vedere il "backstage" ovvero il teatro di posa, con i set miniaturizzati, con le luci ad effetto, con le macchine, con gli attori "marionnettes", e con lui, Starevitch ritratto orgoglioso in mezzo agli strumenti della sua poesia pronti a traformarla in puro argento di sogno. – Carlo Montanaro

In recent years we have been celebrating the centenaries of technological and linguistic innovations in cinema history. Such celebrations, however, can turn into eulogies, given that recurrences also signify a great transformation in working methods. To use modern jargon, this change might well be likened to the shift from analog to digital. It can be observed in two fields in particular: special effects and three-dimensional animation. These two fields evoke the names of inventors and pioneers like Georges Méliès, J. Stuart Blackton, Émile Cohl, and Segundo de Chomón, and are at the heart of the work of another cinema great, Ladislas Starewitch (1882-1965).

Wladyslaw Starewicz began his career in Russia, where he excelled as a director of "real-life" films. After the Russian Revolution, he moved to the Mediterranean, passing through Italy and finally settling in France in 1920. Here he continued to write, produce, and create three-dimensional animation films using articulated puppets (in French, marionnettes*), more or less anthropomorphic in form, and covered with soft chamois leather. This adhered to the body of the carved wooden figures and endowed them with a particular smoothness and an effective photogenic quality. Starewitch (to use the French version of his name) drew, painted, and was fascinated with detailed manual work. He was also a scientist with a particular interest in entomology, which initially seemed purely based on the observation of the life of insects in their poetic, self-contained world.*

In examining his career, we will focus upon his "silent" period (1910-1928) and the films using stop-motion animation. This season of films has been organized with the full collaboration of Léona Béatrice Martin Starewitch, who, with her husband François Martin, preserves, restores, and promotes awareness of the original material (films included) of the long and productive French period of her grandfather. As well as the screening of his films, she also permits everyone to see the true essence and consistency of his puppet figures, as will be possible at the Teatro Verdi in Pordenone in the accompanying exhibition, curated by Béatrice herself. Carved in wood, they are articulated and covered in chamois leather, now adapted to the more or less anthropomorphic insects and animals, now to characters caricatured from reality. They start from the beginnings of Starewitch's work and bit by bit develop and grow in proportion to the complexity of the narratives. Finally, a precious series of photographs allows us to see the "backstage" of the studio, with the miniature sets, effects lights, machines, and marionette actors, and Starewitch himself, proudly portrayed with the tools of his poetry ready to transform it into the pure silver of dreams. – Carlo Montanaro

Nota sulla / *Note on the* "Collection Martin Starewitch"
Tutti i titoli dei film della "Collection Martin Starewitch" (CMS), sia che siano stati restaurati da noi stessi o acquisiti da altre fonti, dispongono di un lavander, di un elemento per la stampa (controtipo per il bianco & nero o internegativo per il colore) e di una copia di circolazione. Tutte le copie sono in 35mm e tutti i restauri sono stati effettuati a partire da elementi in 35mm.
Tutti i restauri e tutte le acquisizioni sono stati finanziati con fondi propri della CMS senza alcun aiuti esterno grazie ai diritti d'autore percepiti per passaggi (in sala o su canali televisivi) o per mostre realizzate negli ultimi vent'anni. La didascalia che figura alla fine di alcuni film restaurati verso il 1990-91 ("restauro effettuato grazie al sostegno finanziario di La Sept") significa che questo canale ha acquisito i diritti di diffusione prima del restauro del film in oggetto.
All films in the Collection Martin Starewitch (CMS), whether restored by us or acquired from other sources, comprise a lavender print, photographic print material (a master for black-and-white and an internegative for colour), and a distribution copy. All copies are 35mm, and all restorations have been carried out using 35mm materials.
All restorations and acquisitions have been financed by funds from the CMS without any external assistance. These funds were provided by the royalties from screenings of Starewitch's films in cinemas, on television, and at festivals over the last 20 years. The credit that appears at the end of some of the films restored between 1990 and 1991 – "Restauré grâce au soutien financier de LA SEPT" ("Restoration undertaken thanks to the financial support of La Sept") – indicates that the French television channel La Sept bought the broadcasting rights before the restoration of the film in question.
LÉONA BÉATRICE MARTIN STAREWITCH, FRANÇOIS MARTIN

*Fonti/*Sources:* Yuri Tsivian (curatore/*editor*), *Testimoni silenziosi: Film russi 1908-1919 / Silent Witnesses, Russian Films 1908-1919*, Pordenone, Le Giornate del Cinema Muto/London, British Film Institute, 1989; Wladislas Jewsiewcki, *Esop XX wieku, Wladislaw Starewicz pionier filmu lalkowego i sztuki filmowej*, Warszawa, Wydawnictwa Radia i Telewizji, 1989; Léona Béatrice et François Martin, *Ladislas Starewitch: Filmographie illustrée et commentée / Illustrated Filmography and Commentary*, Annecy, JICA Diffusion, 1991; Léona Béatrice et François Martin, *Ladislas Starewitch, 1882-1965,* Paris, L'Harmattan, 2003; e tutti i lavori di restauro / *and all the resoration work on the films themselves*.

Nota sulla ortografia / *Note on name style*
In questo catalogo si è adottata l'ortografia che lo stesso Ladislas Starewitch ha scelto per il suo nome nel momento in cui si è installato in Francia e non Wladislaw Starewicz, che è la trascrizione in alfabeto latino dal cirillico. /
The credits and notes in the Giornate catalogue use the name style "Ladislas Starewitch", which the director himself adopted when he settled in France, rather than the Latin alphabet transcription of the original Cyrillic, Wladislaw Starewicz.

PREKRASNAIA LUKANIDA [La Belle Lucanide / La bellissima Lucanide / The Beautiful Lucanid] (Khanzhonkov, Russia, 1910)
Regia/dir: Ladislas Starewitch; *scen:* ispirata al tema di Elena di Troia/*fantasy on the theme of Helen of Troy*; *prima proiezione:* ?; 35mm, 156 m., 7'55" (18 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.
Senza didascalie / *No intertitles*.
"Ciò che è più degno di nota in questo film è che tutti i movimenti fatti dagli insetti hanno una sorprendente verosimiglianza. Quando sono irati scuotono le antenne e sollevano le corna e camminano proprio come gli esseri umani… Com'è ottenuto tutto questo? Nessuno di quelli che hanno visto il film è in grado di spiegarlo. Se i cervi volanti sono ammaestrati, allora, l'ammaestratore deve essere una persona di una fermezza e di una pazienza magiche. Che i personaggi siano proprio cervi volanti, lo si vede chiaramente osservando con attenzione i particolari fisici. Ad ogni modo noi assistiamo ad un importante evento del nostro secolo: finora mai niente di simile si era visto al cinema. / "*What is so amazing about this film is that the beetles portray the situation with such plausibility. When angry they shake their feelers and raise their horns, they march just like people… How is it all done? Not one of the viewers could explain it. If the beetles were performing then their trainer must be a man of magical endurance and patience. That the actors were indeed beetles is clear from careful examination of their appearance. However it was done we are face to face with the most startling phenomenon of our century; nothing like it has ever been seen in cinema before.*" (Novosti vechera*, 1912, in:* Testimoni silenziosi / Silent Witnesses*, 1989, pp. 586, 587)*

MEST' KINEMATOGRAFICHESKOGO OPERATORA [La Vengeance du ciné-opérateur / La vendetta del cameraman / The Cameraman's Revenge] (Khanzhonkov, Russia, 1911)
Regia/dir., scen: L. Starewitch; prima proiezione: 27.10.1912; 35mm, 288 m., 14'05" (18 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.
Didascalie in russo / *Russian intertitles*.
"Deliziosa e licenziosa commedia: un adulterio tra insetti reso lampante dall'utilizzazione del cinematografo. Starewicz umanizza le sue creature semiartificiali e gioca narrativamente – nel suo miniset – con la luce. Ma non è nuovo a scherzi con il suo mezzo espressivo…" (*Testimoni silenziosi,* 1989, p. 153)". Nelle didascalie della copia inglese la storia viene stravolta probabilmente per ragioni di censura, diventando una sorta di scommessa per una eredità. / *"Delightful licentious comedy: an adultery between insects brought into focus by cinematic technique. Starewicz humanizes his semi-artificial creatures and plays with light (on his mini-set) to create narrative. But he used to play with his own means of expression…"* (Silent Witnesses, *1989, p. 152) In the intertitles of the English version the story is distorted – probably for censorship reasons – becoming a sort of bet which involves an inheritance.* – CARLO MONTANARO

ROZHDESTVO OBITATELEI LESA (Vader Kerstmis bij de woudbewoners / Le Noël des habitants de la forêt) [Le Noël des insectes / Il Natale degli insetti / The Insects' Christmas / Father Christmas with the Forest Inhabitants] (Khanzhonkov, Russia, 1911)
Regia/dir., scen: L. Starewitch; *prima proiezione: ?*; 35mm, 125 m., 6' (18 fps); col. (*imbibizione originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original tinting*); *fonte copia/print source:* Nederlands Filmmuseum, Amsterdam.
Didascalie in olandese / *Dutch intertitles*.
"Un abete coperto di neve si accende e scintilla di mille fuochi di candela e di giocattoli luccicanti. Attirati da questa magia di luci insetti diversi accorrono d'ogni dove e si scatenano in giochi e danze. Attirato dalla festa 'Padre Freddo/Babbo Natale' partecipa all'allegria generale. La 'prima volta' di un personaggio dalle fogge umane. Un pupazzo cinematografico molto primitivo: si muovono le gambe e le braccia, la barba e gli occhi." / *"A snow-covered fir tree is lit and glitters with hundreds of candles and shiny toys. Attracted by this magical light, various insects gather from far and wide to dance and play games. Attracted by the party, Father Christmas joins in the general fun. This is Starewitch's first cinema marionette of a character with a human appearance. It is a very primitive puppet: the legs, arms, beard, and eyes can move."* (Léona Béatrice & François Martin, *Ladislas Starewitch,* 2003, p. 434)

STREKOZA I MURAVEI [La Cigale et la fourmi / La cicala e la formica / The Grasshopper and the Ant] (Khanzhonkov, Russia, 1911)
Regia/dir: L. Starewitch; *scen:* ispirata all'omonima favola di/*inspired by the fable by* Ivan Krilov; *prima proiezione:* 22.2.1913; 35mm, 158 m., 7'40" (18 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.
Didascalie in russo / *Russian intertitles*.
"I personaggi sono insetti stilizzati scolpiti nel legno, articolati e con una mimica piuttosto primitiva. Nel film è presente un primo piano con il busto del personaggio che occupa la metà dello schermo. Con *Prekrasnaia Lukanida* (La bellissima Lucanide) questo film apre le frontiere della produzione russa verso l'estero e viene presentato a Parigi al Gaumont Palace. Film premiato dallo zar Nicola II." / *"The characters are stylized insects that have been carved out of wood; articulated, they have fairly primitive movements. There is a close-up in the film of a character's body that takes up half the screen. Along with* Prekrasnaia Lukanida *(The Beautiful Lucanid), this film opened up Russian film production to the rest of the world, and was presented in Paris at the Gaumont Palace. It was awarded a prize by Tsar Nicholas II."* (Léona Béatrice & François Martin, *Ladislas Starewitch,* 2003, p. 434)

VESELYE STSENKI IZ ZHIZNI ZHIVOTNYKH [Scènes amusantes de la vie des insectes / Allegre scene della vita degli insetti / Amusing Scenes from the Life of Insects] (Khanzhonkov, Russia, 1912)
Regia/dir., scen: L. Starewitch; *prima proiezione:* 1.5.1912; 35mm, 134 m., 6'30" (18 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.
Didascalie in ceco / *Czech intertitles*.
"Un piccolo divertissement quasi senza storia." / *"A little* divertissement *almost completely devoid of a storyline."* (Léona Béatrice & François Martin, *Ladislas Starewitch,* 2003, p. 59)

LILIYA (BEL'GII) [Le Lys (de Belgique) / Giglio (del Belgio) / The Lily (of Belgium)] (Skobelev Committee, Russia, 1915)
Regia/dir., scen: L. Starewitch; testo poetico/*poetic text:* Boris Martov; *cast:* Irène Starewitch (ragazza/*the girl*), Jan Wizniewski; *prima proiezione:* 26.12.1915; *lg. or./orig. l.:* 600 m. (come indicato nei documenti privati di Starewitch/*indicated in Starewitch's own filmographic records*); 35mm, 360 m., 17'29" (18 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.
Didascalie in russo / *Russian intertitles*.
"Nella seconda fase della sua vorticosa attività in Russia, ormai più legata al film di fiction e con particolare riferimento alla fotografia e agli effetti speciali, Starewicz torna saltuariamente al suo primo amore. Questo film è una favola rasserenante, in cui il nonno racconta alla nipotina dell'invasione tedesca nel Belgio parafrasandolo con la 'vera' vita degli insetti, che ora agiscono direttamente nella natura, addirittura all'aperto e comunque non in miniset ricostruiti con cure antropomorfe. Come succederà poi spesso in Francia dopo il 1919." / *"During the second phase of his activities in Russia when he became involved with fiction films, and particularly photography and special effects, Starewicz returned now and then to his first love. This film is a cheerful fairy tale, in which the grandfather tells his granddaughter about the German invasion of Belgium, paraphrasing the 'real' life of insects, now living in the open, in their natural environment and not in reconstructed mini-sets. There is therefore no attempt at anthropomorphism, as he was to do often in France after 1919."* (Carlo Montanaro, in *Testimoni silenziosi / Silent Witnesses,* 1989, pp. 272, 273)

DANS LES GRIFFES DE L'ARAIGNÉE (L. Starewitch, FR 1920)
Regia/dir., scen: L. Starewitch; *presentazione alla stampa/press show:* 9.1.1924; *data uscita/released:* 7.3.1924; 35mm, 567 m., 24'45" (20 fps); col. (colorazione au pochoir originale riprodotta su pellicola a colori/*printed on colour stock, reproducing original stencil-colour*); *fonte copia/print source:* Collection Martin Starewitch, Paris. (Acquisito dal/*Print acquired from the* Nederlands Filmmuseum, 1990/1991.)
Didascalie in francese / *French intertitles*.
"Anche i pupazzi si evolvono. *Dans les griffes de l'araignée* è l'ultimo film nel quale gli eroi sono degli insetti dai visi, spesso, talmente deformati che li si crederebbe degli umani torturati (Arachnus, il banchiere)." "Pathé ha acquistato i diritti di sfruttamento per tutto il mondo" (*Ladislas Starewitch,* 2003, p. 121, 442). Nelle filmografie che ha redatto, Starewitch colloca sempre questo film al primo posto tra

quelli realizzati in Francia nel 1920. Ma dal momento che arriva in Francia nel dicembre del 1920, ci si può chiedere dove questo film sia stato effettivamente girato, sulla strada dell'esilio o realmente in Francia. Primo tra quelli realizzati negli anni '20 è il quinto ad entrare in distribuzione. / *"Even puppets evolve*. Dans les griffes de l'araignée *[In the Claws of the Spider] is the last film in which the heroes are insects with faces, sometimes so deformed that you would think they were tortured human beings (Arachnus, the banker)." "Pathé bought the world distribution rights*." (Ladislas Starewitch, *2003, pp. 121, 442). In the filmographies that Starewitch drew up, he always listed this film as the first that he made in France in 1920. But as Starewitch arrived in France in December 1920, one may well ask where this film was really made – on the road to exile, or after he had actually arrived in France? It was the first to be made in the 1920s, but the fifth to be distributed.*

François Martin, Léona Béatrice Martin Starewitch

LE MARIAGE DE BABYLAS (Midnight Wedding) (L. Starewitch, FR 1921)

Regia/dir., scen: L. Starewitch; *riprese/filmed:* 1921; *presentazione alla stampa/press show:* 26.9.1922; *data uscita/released:* 11.1922; 35mm, 334 m., 15' (20 fps), col. (imbibizione originale riprodotta su pellicola a colori/*printed on colour stock, reproducing original tinting*); *fonte copia/print source:* Collection Martin Starewitch, Paris.

Restauro 2007 a partire dal negativo, da una copia di lavoro nitrato (1921) bianco e nero, e da una copia di circolazione imbibita con didascalie inglesi. / *Restored in 2007, using a negative, a 1921 b&w nitrate workprint, and a tinted release print with English intertitles*.

Didascalie in francese / *French intertitles*.

Questo è l'ultimo film, restaurato nell'estate del 2007. Nel negativo le inquadrature erano montate in funzione della colorazione (le arancio, le verdi). La copia di lavoro portava le indicazioni del posizionamento delle didascalie con la scrittura di Irene che segnalava l'inizio del testo. La copia di circolazione inglese ha fornito le informazioni sul colore. Quanto all'animazione questo è l'unico film nel quale per il solo personaggio di Bébé Starewitch usa delle maschere per le espressioni del viso. / *This was the last film to be restored in the summer of 2007. In the negative, the sequences were arranged by colour (all the orange ones, all the green, etc.). The workprint includes marks for the positioning of the titles in Irène's own handwriting, indicating where the text of each title begins. The English release print provided information about the colours. As far as the animation is concerned, this is the only film in which Starewitch uses masks for the facial expressions of one of the characters, Bébé.*

François Martin, Léona Béatrice Martin Starewitch

L'ÉPOUVANTAIL (L. Starewitch, FR 1921)

Regia/dir., scen: L. Starewitch; *cast:* Ladislas Starewitch, Nina Star; *presentazione alla stampa/press show:* 31.10.1922; *data uscita/released:* ?; 35mm, 385 m., 16'50" (20 fps), col. (imbibizione e viraggio originale riprodotti su pellicola a colori/*printed on colour stock, reproducing original tinting and toning*); *fonte copia/print source:* Collection Martin Starewitch, Paris.

Restauro effettuato nel 1990 a partire dal negativo non montato e dal confronto con una copia video del British Film Institute. Una croce sul negativo segnalava un centinaio di posizionamenti ma le didascalie sono state ridotte a 27. / *Restored in 1990 from an unedited negative, which was compared with a video copy of a print from the British Film Institute. Crosses marked on the negative indicated about 100 positions for intertitles, but the intertitles had been reduced to 27.*

Didascalie in francese / *French intertitles*.

"Talvolta questi pupazzi hanno la recitazione esasperata di molti degli attori del muto, ruotano gli occhi o esagerano le espressioni della bocca, come ha fatto lo stesso L. Starewitch interpretando il giardiniere nell'*Épouvantail*, ma poi velocemente le loro posture non si distinguevano più da quelle di un attore reale." / *"At times these puppets act in the same exaggerated way as many silent film actors: they roll their eyes and exaggerate the movement of their lips, just as Starewitch himself does when he plays the part of the gardener in* L'Épouvantail *[The Scarecrow]. But very quickly their playing is indistinguishable from that of real actors*."

(Léona Béatrice & François Martin, *Ladislas Starewitch*, 2003, p. 122)

LES GRENOUILLES QUI DEMANDENT UN ROI (L. Starewitch, FR 1922)

Regia/dir: L. Starewitch; *scen:* ispirata alla favola di/*inspired by the fable of* Jean de La Fontaine; *presentazione alla stampa/press show:* 15.09.1923; *data uscita/released:* ?; 35mm, 469 m., 20'28" (20 fps), col. (viraggio originale riprodotto su pellicola a colori/*printed on colour stock, reproducing original toning*); *fonte copia/print source:* Collection Martin Starewitch, Paris. Restauro effettuato nel 2002 a partire dal negativo non montato che conservava le indicazioni per il posizionamento delle didascalie e dei colori, nonché da copie di circolazione. / *Restored in 2002, using the unedited negative (which retained the markings for the intertitles and indications of the colours), as well as release prints*.

Didascalie in francese / *French intertitles*.

"Questi primi film sono girati nei ritagli di tempi di altre attività professionali in uno studio impiantato a Joinville-le-Pont. Inizialmente l'insediamento appare molto precario. Ecco come lo descrive Georges Velloni in un articolo per *Export Film* del gennaio 1923: 'In un piccolo appartamento vicino al grande e moderno studio [di Joseph Lewinski], ne è nato uno in miniatura, abbellito con lampade, con piccole apparecchiature illuminanti, con un'attrezzatura completa. In questo teatro di ripresa all'incirca di un metro quadrato è attualmente allestita una scenografia in argilla, vetro, legno e carta, che rappresenta un delizioso piccolo stagno sovrastato da salici che deve servire come sfondo a una parte dell'azione delle *Grenouilles qui demandent un roi* [Le rane vogliono il re] che sta per cominciare a girare il signorile erudito divenuto regista di prim'ordine.' / *"These early films were shot in the spare time left over from other professional activities, in a studio fitted up at Joinville-*

le-Pont. At the beginning, the set-up seems to have been rather precarious. Here it is, as described by Georges Velloni in an article in Export Film*, January 1923: 'In a small apartment near the large modern studio [of Joseph Lewinski], a studio in miniature has been born, totally outfitted, complete with lamps, spotlights, and all other equipment, reduced to scale. At this moment, in this cinematography theatre, about one square metre in size, there is a set made of clay, glass, wood, and paper, which represents a delightful little pond surrounded by weeping willows. This will serve as a backdrop to a scene from* Les Grenouilles qui demandent un roi *[The Frogs Who Wanted a King / Frogland], which a distinguished scientist – now a first-rate director – is about to film.' "* (Léona Béatrice & François Martin, *Ladislas Starewitch*, 2003, pp. 90-91)

LA VOIX DU ROSSIGNOL (The Voice of the Nightingale) (L. Starewitch, FR 1923)
Regia/dir., scen: L. Starewitch; *cast:* Nina Star; *presentazione alla stampa/press show:* 17.10.1923; *data uscita/released:* 21.12.1923; 35mm, 277 m., 12'07" (20 fps), col. (colorazione au pochoir e viraggio originali riprodotti su pellicola a colori/*printed on colour stock, reproducing original stencil-colour and toning*); *fonte copia/print source:* Collection Martin Starewitch [CMS], Paris. Acquisizione dal Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, nel 1990/1991 con verifiche su altre copie della CMS. / *Acquired from the Nederlands Filmmmuseum, Amsterdam, in 1990/91, after comparison with other copies in the Collection Martin Starewitch.*
Didascalie in francese / *French intertitles*.

"Qualche tempo dopo il tavolo di lavoro si è ingrandito. [Secondo un articolo apparso in *Cinémiroir* il 15 dicembre 1923], "il piccolo studio si compone essenzialmente di un tavolo di circa quattro metri quadrati, con, agli angoli, quattro pali di cerca un metro e mezzo di altezza. I pali sono collegati con traverse con, fissate, ribalte di lampade a incandescenza munite di un riflettore e di colorazioni diverse (bianco, blu, viola, rosso e arancio)." / *"Some time later the worktable got bigger. [According to an article in* Cinémiroir*, 15 December 1923:] 'Basically, the small studio consisted of a table approximately 4 square metres in size, with 4 poles about a metre and a half high at each corner. These poles were linked by crossbeams with a float of incandescent lights attached, with a reflector and different coloured filters (white, blue, purple, red, and orange).'"* (Léona Béatrice & François Martin, *Ladislas Starewitch*, 2003, p. 91)

Nel 1925 il film venne selezionato da una giuria di esercenti quale miglior cortometraggio uscito negli Stati Uniti in quell'anno. Il premio fu assegnato a Starewitch da Hugo Riesenfeld. David Shepard indica una copia basata sul sistema Prizma Color. / *This film was selected by a jury of exhibitors "as the most novel short subject motion picture released in the United States during the year 1925". The prize was presented to Starewitch personally by Hugo Riesenfeld. David Shepard mentions a Prizma Color version.*

AMOUR NOIR ET BLANC (L. Starewitch, FR 1923)
Regia/dir., scen: L. Starewitch; *didascalie in rima in francese di/rhyming intertitles in French by* René Buzelin; *presentazione alla stampa/press show:* 13.10.1928; *data uscita/released:* 30.11.1928; 35mm, 502 m., 21'52" (20 fps), col. (imbibizione originale riprodotta su pellicola a colori/*printed on colour stock, reproducing original tinting*); *fonte copia/print source:* Collection Martin Starewitch [CMS], Paris.
Restauro basato su copie di circolazione (CMS). / *Restoration based on release prints in the Collection Martin Starewitch.*
Didascalie in francese / *French intertitles*.

Il film è stato sonorizzato nel 1932. Le date di realizzazione e distribuzione di *Amour noir et blanc* confermano che l'ordine della produzione non corrisponde all'uscita del film (cfr. sopra, *Dans les griffes de l'araignée* e, più sotto, *Les yeux du dragon)*. Irène et Nina, le due figlie di Ladislas Starewitch, raccontavano ancora negli anni '70 che il loro padre lavorava su certi film per il piacere proprio e della sua famiglia, senza preoccuparsi troppo della loro vendita; questo può spiegare lo slittamento tanto più che quasi fin da subito negli anni '20 Starewitch ha potuto vivere comodamente grazie agli introiti cinematografici non avendo quindi alcuna urgenza di commercializzare subito le nuove realizzazioni. Per questo motivo il primo lavoro intrapreso alla fine degli anni '80 è stato stabilire una lista sia dei film realizzati che dei film distribuiti accorgendoci così che se effettivamente tutte le opere sono entrate nel mercato, Starewitch ne ha tenute alcune per se per un certo tempo prima di renderle pubbliche.
Il cinema di Charlie Chaplin appassionava Starewitch. Conosceva i suoi film che aveva di sicuro visto quando era in Russia. Ne aveva osservato la mimica, gli atteggiamenti, l'espressione pudica ma parlante dei suoi sentimenti, conosceva bene il personaggio del Vagabondo. Potrebbe perfino essere accaduto un incontro tra i due durante la tournée di Chaplin in Europa negli anni '20. I due registi hanno, infatti, parecchi punti in comune e tra questi lo stesso sguardo obiettivo, non compiacente ma tenero e protettivo verso il genere umano, lo stesso senso del ritmo e dell'autoironia, la stessa tolleranza assoluta verso ogni possibile differenza.. In *Amour noir et blanc* che realizza nel 1923 Starewitch mette in scena non soltanto l'universo onirico di Chaplin ma anche il complesso della sua personalità sullo sfondo di un'America galoppante. Si tratta di una fantasia parodistica in una sceneggiatura sbrigliata tipicamente starewitchiana, interpretata da attori "marionetta" tipicamente starewitchiani. Intorno a Charlie agiscono Mary Pickford, la fidanzata d'America, Tom Mix, il cow-boy, Wallace Beery, il regista, Ben Turpin, l'organizzatore strabico, e Lloyd Bacon, Pierrot. Il Negro e la Negra interpretano se stessi non avendo referenti in possibili celebrità di colore nell'America del 1923.
Amour noir et blanc è un omaggio di Starewitch al cinema americano. In segno di rispetto e di riconoscenza verso la creatività americana con la quale spartisce la foga e l'inventività Starewitch si cita più

volte: con i suoi Topo-Soffiante alcolico, Scimmia-Autista ambulante, Cane-cavallo vapore, senza menzionare gli altri animali che evocano il suo interesse per la natura e l'entomologia, ma arrivando a firmare il film con il suo nome: appare, infatti, sul camioncino nella fase più complessa dello sfrenato road-movie "Théâtre L. STAREVITCH".
Lavoratori instancabili, creatori universali, Charlie Chaplin e Ladislas Starewitch sono due alleati: nonostante la distanza e la cultura, grazie al cinema, i due geniali artisti sono associati in un capolavoro. Nota: sotto le frecce dei due Cupido, uno Bianco e uno Nero, si formano, si disfano, si ritrovano e si sognano delle coppie. La relazione amorosa è uno dei temi che si ritrovano sistematicamente nell'universo di Starewitch.
Con *Amour noir et blanc* del 1923 ci troviamo davanti ad un interessante elemento d'approfondimento: la coppia nera alla fine si sposa. Nel 1932, Starewitch riprende il film, lo sonorizza, sposa la sua coppia nera dall'inizio e lo reintitola *Amour blanc et noir*. Le immagini sono le stesse ma il montaggio è diverso: e con questa modifica tutto quanto era tollerato prima del matrimonio diventa pura e semplice cornificazione. Questa versione del 1932 non sorprende più di tanto: ed in effetti basta osservare, nella versione 1923, la posizione degli sposi di fronte all'obiettivo del fotografo che sta per immortalare quell'istante indimenticabile, per non rimanere sorpresi da quanto viene sottinteso nella versione sonorizzata : ciascuno prende la postura che meglio lo valorizza senza preoccuparsi minimamente dell'altro, tanto che entrambi puntano lo sguardo in direzioni del tutto differenti. Analogamente a quanto si augurano per il loro avvenire… – Léona Béatrice Martin Starewitch

Sound was added to the film in 1932. The filming and distribution dates of Amour noir et blanc *once again confirm that the production order of Starewitch's films does not correspond to their release dates (cf. also* Dans les Griffes de l'araignée *and* Les Yeux du dragon*). In the 1970s, Starewitch's two daughters Irène and Nina talked about how their father worked on certain films for his own and his family's pleasure without worrying too much about their sale. This might explain the imbalance in releasing the films; in the early 1920s, Starewitch was already able to live comfortably on his earnings from films and therefore had no urgent need to put new works on the market. For this reason, the first task that we (Béatrice and François Martin) undertook at the end of the 1980s was to compile one list of the films that were made and another of those that were distributed. This revealed that all the films eventually made it onto the market, but that Starewitch had kept some to himself for a while before releasing them.*
Ladislas Starewitch adored the films of Charlie Chaplin, which he had undoubtedly seen while still living in Russia. He had observed his pantomime, his attitudes, and the delicate but eloquent expression of his feelings; he knew the Little Tramp character well. He might even have seen or met Chaplin during Chaplin's tour of Europe in the 1920s. Indeed, the two directors have much in common, such as the same objective eye, without complacency, but tender and protective towards the human race. There is also the same sense of rhythm and self-mockery, and the same absolute tolerance towards differences.
In Amour noir et blanc *[Love in Black and White], which Starewitch made in 1923, he recreated not only the dreamlike world of Chaplin, but also his whole character, set against the frenetic backdrop of America. It is a parody-like fantasy with a typically unbridled 100-percent Starewitch screenplay, acted out by typically Starewitch puppet actors. Charlie is accompanied by Mary Pickford (America's Sweetheart), Tom Mix (the Cowboy), Wallace Beery (the Troupe Manager), Ben Turpin (the Absurdly Cross-eyed Director), and Lloyd Bacon (Pierrot). The Black Man and the Black Woman play themselves, as there were no equivalent famous black film actors to refer to in 1923 America.*
Amour noir et blanc *is Starewitch's homage to American cinema. As a mark of respect and in recognition of American creativity, whose spirit and inventiveness he shared, Starewitch quotes his own work several times: there is the alcoholic Rat-Prompter, the Monkey-Chauffeur of the touring troupe, and the Horsepower-Dog, not to mention other animals displaying his interest in nature and entomology. He even signed the film with his own name: in this wild road movie, the words "Théâtre L. STAREVITCH" are written on the side of the troupe's pick-up truck.*
Charlie Chaplin and Ladislas Starewitch, untiring workers and universal creative spirits, are confederates. In spite of distance and culture, thanks to the cinema both talented artists are associated in a masterpiece.
Note: Wounded by the arrows of two Cupids, one white and one black, lovers meet, part, get back together, and dream. Loving relationships are one of the constant themes found throughout Starewitch's work.
Amour noir et blanc *also features another interesting aspect worth examining: the black couple marry at the end of the film. In 1932 Starewitch went back to the 1923 film, added sound, had the black couple marry at the* beginning *of the film, and changed the title to* Amour blanc et noir. *Same images, but different editing. With this simple change of premise, everything that had been tolerated and free before the marriage in the original film becomes pure and simple cuckoldry in the re-edited version. The 1932 version is not really surprising. Indeed, in the 1923 version we only have to look at how the bride and groom are posing for the photographer who is about to immortalize their big day to see the implications of the sonorized version: they each assume poses that show themselves off to best advantage, without the least concern for their partner at all, even looking in completely different directions. Which makes you wonder about their future together...*
Léona Béatrice Martin Starewitch

LA PETITE CHANTEUSE DES RUES (L. Starewitch, FR 1924)
Regia/dir., scen: L. Starewitch; *cast:* Nina Star; *presentazione alla stampa/press show:* 28.1.1924; *data uscita/released:* 28.3.1924; 35mm, 357 m., 15'36" (20 fps), col. (imbibizione originale riprodotta su pellicola a colori/*printed on colour stock, reproducing original tinting*); *fonte copia/print source:* Collection Martin Starewitch [CMS], Paris.
Restauro ottenuto dal negativo (CMS) e da una copia British Film Institute, Londra, (in videocassetta). / *Restored using a negative from*

the Collection Martin Starewitch, plus a videocassette copy of a print from the British Film Institute, London.
Didascalie in francese / *French intertitles*.
"Nina partecipa a molti film rivelandosi molto brava come attrice. Gira con attori in carne ed ossa ma anche con i pupazzi e suo padre ricorre, nuovamente, a tutti i trucchi possibili per mescolare sulla medesima immagine sua figlia insieme alle sue 'marionette'. In *La petite chanteuse des rues,* egli sincronizza la respirazione di Nina addormentata ai movimenti del serpente; in *La reine des papillons,* la fa danzare al suono della viola di un trovatore, una cavalletta." / *"Nina took part in many films, and proved a very good actress. She acted both with real-life actors and with puppets, and her father turned to all sorts of special effects to blend live-action and animation, in order to incorporate his daughter and his marionettes in the same image. He synchronizes the breathing of the sleeping Nina with the movements of the snake in* La petite chanteuse des rues *[The Little Street Singer], and in* La Reine des papillons *[The Queen of the Butterflies], he has her dance to the sound of a viola played by a grasshopper troubadour.* (Léona Béatrice & François Martin, *Ladislas Starewitch*, 2003, pp. 139-140)

LES YEUX DU DRAGON (L. Starewitch, FR 1925)
Regia/dir., scen: L. Starewitch; *presentazione alla stampa/press show:* 28.2.1929; *data uscita/released:* ?; 35mm, 583 m., 25'30" (20 fps), col. (imbibizione e viraggio originali riprodotti su pellicola a colori/*printed on colour stock, reproducing original tinting and toning*); *fonte copia/print source:* Collection Martin Starewitch, Paris.
Restauro del 1989 basato su copie di circolazione. Il film è stato anche sonorizzato nel 1932. / *Restored in 1989 based on release prints. The film was also sonorized in 1932.*
Didascalie in francese / *French intertitles*.
Proprio come in *Amour noir et blanc* troviamo il pupazzo di Charlie Chaplin che lavora, in *les Yeux du dragon* possiamo identificare l'attore di origine giapponese Sessue Hayakawa nel ruolo del principe Tcha-Sin. Esistono due versioni del film, una muta del 1925 e una sonorizzata nel 1932. In entrambe solo scene di animazione. Anche se sono conservate delle riprese non montate con Nina Star (Jeanne Starewitch) vestita da piccola Cinese, altre con l'attore russo Piotr Lopoukhine e delle foto di lavorazione di Ladislas Starewitch, Nina et Lopoukhine, di fronte ad un chiosco cinese. Una bottega nella quale sarebbe sensato ricollegare l'intreccio del film: in un magazzino una ragazzina dipinge un vaso con amore, arriva un cliente sgradevole che insiste per comperarlo. Piuttosto che perderlo, lei provoca la caduta del vaso che si rompe. Tra i cocci ecco apparire due diamanti: gli occhi del Drago.
Si deve spesso passare per tramite dello sguardo di un ragazzo per penetrare nell'universo di Starewitch. Ed è per questo che si continua a cercare una copia che inizi e finisca con queste scene interpretate da veri attori dei quali si conservano fotografie assolutamente riconoscibili.
FRANÇOIS MARTIN, LÉONA BÉATRICE MARTIN STAREWITCH

Just as we find a puppet of Charlie Chaplin acting in the 1923 film Amour noir et blanc *[Love in Black and White], in* Les Yeux du dragon *[Eyes of the Dragon] a marionette of the Japanese actor Sessue Hayakawa can be recognized in the role of Prince Tcha-Sin.*
There were two versions of the film: the silent version of 1925 and the 1932 sonorized version. Only the animation sequences of both versions have survived, and these have been preserved. However, there are unedited rushes showing Nina Star (Jeanne Starewitch) dressed as a little Chinese girl, and others with the Russian actor Piotr Lopoukhine, as well as production stills of Ladislas Starewitch, Nina, and Lopoukhine in front of a Chinese kiosk. This is a shop that could provide a useful link to the plot of the film: inside a young girl is lovingly painting a vase, when an unpleasant customer arrives and insists on buying it. Rather than part with the vase, the girl lets it fall and smash into pieces. Among the broken fragments are two diamonds: the Eyes of the Dragon.
It is often necessary to see things through the eyes of a child to appreciate the world of Starewitch. This is why we are still looking for a copy that starts and finishes with these scenes, played by the real-life actors who can be easily identified from these photographs.
FRANÇOIS MARTIN, LÉONA BÉATRICE MARTIN STAREWITCH

LE RAT DE VILLE ET LE RAT DES CHAMPS (L. Starewitch, FR 1926)
Regia/dir: L. Starewitch; *scen:* ispirata all'omonima favola di/*inspired by the fable of* Jean de La Fontaine; *presentazione alla stampa/press show:* 4.1927; *data uscita/released:* ?; 35mm, 294 m., 10'43" (24 fps), col. (imbibizione e viraggio originali riprodotti su pellicola a colori/*printed on colour stock, reproducing original tinting and toning*); *fonte copia/print source:* Collection Martin Starewitch [CMS], Paris.
Restauro operato nel 1990 da una copia di circolazione (CMS). Il film è stato anche sonorizzato nel 1932. / *Restored in 1990 based on a release print in the Collection Martin Starewitch. The film was also sonorized in 1932.*
Didascalie originali in francese / *Original French intertitles*.
"In alcuni film appaiono veri animali per inquadrature molto brevi: un gatto in *le Rat de ville et le rat des champs*, una scimmia in *la Petite chanteuse des rues*, o un usignolo per la scena in cui la bambina apre la mano per lasciar volar via l'uccello in *la Voix du rossignol*, perfino, eccezionalmente, nello stesso film animaletti impagliati." "Altre tecniche d'animazione sono presenti in certi film. Sono state utilizzate la maggior parte delle tecniche classiche: la plastilina in *les Yeux du dragon*, la pellicola graffiata in *Pégase et le coq* [film non conservato] e *le Rat de ville et le rat des champs,* il disegno, sempre in quest'ultimo film, la carta ritagliata per il domatore di *Fétiche prestidigitateur* [film sonoro], il film di ferro piegato, la lana da sferruzzare e perfino il guscio d'uovo." / *"In some films, real animals appear in brief scenes: a cat in* Le Rat de ville et le rat des champs *[The Town Rat and the Country Rat], a monkey in* La petite chanteuse des rues *[The Little Street Singer], a nightingale in* La Voix du rossignol *[Voice of the Nightingale] for the scene in which the little girl opens her hand to allow the bird to fly away,*

and even, in an exceptional fashion, in the same film, stuffed animals." "Other animation techniques are used in other films. Most of the classic techniques were employed by Starewitch: plasticine in Les Yeux du dragon *[Eyes of the Dragon], and scratched film in* P'egaz i P'etuch *[Pegasus and the Cock, Russia, 1912; now a lost film] and* Le Rat de ville et le rat des champs. *The latter also contains drawn animation sequences, while there are paper cut-outs for the lion-tamer in the sound film* Fétiche prestidigitateur *[The Ringmaster], as well as films featuring the use of twisted wire, knitting wool, and even eggshell."* (Léona Béatrice & François Martin, *Ladislas Starewitch*, 2003, pp. 338, 353)

LA CIGALE ET LA FOURMI (L. Starewitch, FR 1927)
Regia/dir: L. Starewitch; *scen:* ispirata all'omonima favola di/*inspired by the fable of* Jean de La Fontaine; *presentazione alla stampa/press show:* 20.6.1927; *data uscita/released:* 7.1927; 35mm, 415 m., 15'05" (24 fps), col. (imbibizione originale riprodotta su pellicola a colori/*printed on colour stock, reproducing original tinting*); *fonte copia/print source:* Collection Martin Starewitch [CMS], Paris.
Restaurato nel 2002 a partire dal negativo (CMS). Sul negativo erano presenti le indicazioni di undici colori differenti che sono stati tutti recuperati sulla copia presentata recante la data 1926. / *Restored in 2002 using a negative in the Collection Martin Starewitch. The negative contained indications for 11 different colours, which were all restored based on a print bearing the date 1926.*
Didascalie in francese / *French intertitles.*
Questo remake del film del 1911 era "parte integrante del film di Georg Asagaroff *Jugend Rausch* [Ufa, 1927]. … L. Starewitch realizza un capolavoro nel quale le luci e la musicalità definiscono un'atmosfera particolarmente emozionante, ancora più compiuta rispetto alla prima versione." / *"In 1927 Ladislas Starewitch and his cine-marionettes took part in the German feature film* Jugend Rausch*, directed by Georg Asagaroff, who had been Starewitch's assistant in Russia. For this film Starewitch remade his 1911 Russian film of La Fontaine's fable* La Cigale et la fourmi *[The Grasshopper and the Ant]. Starewitch produced a masterpiece in which lighting and musicality create a particularly moving atmosphere, which is much more accomplished than in the first version of the film."* (Léona Béatrice & François Martin, *Ladislas Starewitch*, 2003, p. 136)

LA REINE DES PAPILLONS (The Queen of the Butterflies) (L. Starewitch, FR 1927)
Regia/dir., scen: L. Starewitch; *cast:* Nina Star; *uscita in Inghilterra/British release:* 1931; 35mm, 615 m., 22'25" (24 fps), col. (imbibizione e viraggio originali riprodotti su pellicola a colori/*printed on colour stock, reproducing original tinting and toning*); *fonte copia/print source:* Collection Martin Starewitch, Paris. Acquisizione dal National Film Archive, Londra, nel 1991. Didascalie in francese tradotte dall'inglese. / *Acquired from the National Film Archive, London, in 1991. French intertitles translated from English.*
Didascalie in francese / *French intertitles.*
"Questo film mette insieme un'attrice reale, Nina, e dei pupazzi; in una sequenza Nina (reale) diventa sempre più piccola fino a quando un pupazzo non prende il suo posto. E in quel momento il viso del pupazzo è animato grazie ad una serie di piccole fotografie che ne esprimono l'evoluzione dell'espressione. Questo trucco consente un precisione nell'animazione impossibile con un pupazzo di formato piuttosto piccolo." / *"This film brings together a real actress, Nina, and puppets. In one sequence the real Nina gets smaller and smaller, until a puppet takes her place. At that moment the puppet's face is animated via a series of small photographs showing how her expression changes. This trick allows detailed, precise animation which would have been impossible using a puppet on such a small scale."* (Léona Béatrice & François Martin, *Ladislas Starewitch*, 2003, pp. 332-333)

L'HORLOGE MAGIQUE (Louis Nalpas, FR 1928)
Film in due parti / *Film in 2 parts:* Histoire de la petite fille qui voulait être princesse; La Forêt enchantée (Der verzauberte Wald).
Regia/dir., scen: L. Starewitch; *cast:* Nina Star (Yolande), Bogdan Zoubovitch (Bertrand); *presentazione alla stampa/press show:* 19.12.1928; *data uscita/released:* 22.2.1929; 35mm, 910 m. [472 m. + 438 m.], 33'08" (24 fps), col. (imbibizione e viraggio originali riprodotti su pellicola a colori/*printed on colour stock, reproducing original tinting and toning*); *fonte copia/print source:* Collection Martin Starewitch, Paris. (Copia acquisita da / *Acquired from the Museum of Modern Art, New York, 1990*. Una partitura originale di Paul Dessau è conservata presso / *An original musical score by Paul Dessau exists in the Paul-Dessau-Archiv, Akademie der Künste, Berlin.*)
Didascalie in francese / *French intertitles.*
È durante un soggiorno a Nizza che le famiglie Starewitch e Rank si sono incontrate; Starewitch approfittava sistematicamente di questi viaggi di vacanza per cercare paesaggi e filmare scenografie naturali nelle quali potevano agire i suoi personaggi reali o animati. Alla fine degli anni Venti, sta lavorando su *l'Horloge magique* nel quale Jeanne la sua figlia minore, Nina Star, interpreta Yolande et Bob Zoubovitch il cavaliere Bertrand. Al Negresco, dove risiedono, Madame Rank invita Anna ballare. La moglie di Starewitch declina, ma inizia così una grande amicizia tra Otto Rank, discepolo de Freud et Ladislas Starewitch. Di ritorno a Parigi, le due famiglie si frequentano regolarmente e Rank osserverà Ladislas al lavoro per assumerlo come oggetto di studio per *Don Juan. Une étude sur le double*, pubblicato nel 1932. Due esemplari simili di questo saggio, rilegati in cuoio inciso con un personaggio sbalzato, furono cesellati dallo stesso Starewitch: uno donato a Rank e l'altro conservato da lui stesso.
Quando nel 2000 abbiamo incotrato Hélène Rank, giunta a Parigi per un congresso di filosofia consacrato a suo padre, ci ha fatto sapere di volerci in contrare per venderci un libro su Starewitch. Noi le abbiamo raccontato la storia di quell'opera: quando, negli anni '30, Rank si era trasferito negli Stati Uniti (1934), Starewitch ha costruito una seconda volta due volumi gemelli ma in legno ricoperto di cuoio a sbalzo ma inciso, questa volta, con un fregio tratto dal *Roman de Renard* del 1929.

Lei rimase commossa nel sapere che possedevamo un gemello e ci raccontò allora dell'esilio della sua famiglia. Colei che io conoscevo in Francia con il diminutivo di "Aloucia" ci ha confidato che negli Stati Uniti suo padre aveva preso l'abitudine di soprannominarla "Ondin" così come lei chiamava suo padre "Puck". Ovvero i nome dei due eroi dell'*Horloge magique,* il film in due parti del 1929 la cui seconda, *la Forêt enchantée*, rappresenta l'illustrazione della dinamica della creazione. Così malgrado i tempi, la storia e l'esilio l'opera di Starewitch superava le frontiere. – LÉONA BÉATRICE MARTIN STAREWITCH

The Starewitch and Rank families met on holiday in Nice. Starewitch often used his holidays to search out locations and to film natural surroundings in which his real-life or animation characters might find themselves. At the end of the 1920s he was working on L'Horloge Magique *[The Magic Clock], in which his youngest daughter Jeanne (Nina Star) was Yolande and Bob Zoubovitch played the knight Bertrand. At the Negresco where they were staying, Madame Rank asked Anna to dance. Starewitch's wife turned down the invitation, but this is how a great friendship began between Otto Rank, disciple of Freud, and Ladislas Starewitch.*
On their return to Paris the two families met regularly. Rank observed Ladislas at work and made him the object of his study Don Juan. Une étude sur le double*, published in 1932. Starewitch personally made two special presentation copies of this book, which he bound in leather with an embossed figure on the cover. He gave one copy to Rank and kept the other for himself.*
When in 2000 we met Hélène Rank, who had come to Paris for a philosophy conference dedicated to her father, she said that she wanted to meet us and sell us a book on Starewitch. We told her the history of this book: when Rank emigrated to the United States in 1934, Starewitch again made a pair of souvenir presentation copies, binding them in wood covered with leather, this time with an embossed frieze illustrating a scene from his 1929 film Le Roman de Renard *[Tale of the Fox]. Hélène was very moved when she learned that we had the companion volume, and she told us about her family's exile. The girl whom I had known by the nickname Aloucia in France told us that in the United Sates her father had always called her "Ondin" ["Ondine", in English], while she called him "Puck". These are the names of the two heroes in* L'Horologe Magique*, a film in two parts. The second part,* La Forêt enchantée *[The Enchanted Forest], is a study of the creative process. Beyond time, history, and exile, the work of Starewitch overcame all boundaries. – LÉONA BÉATRICE MARTIN STAREWITCH*

LA PETITE PARADE (Louis Nalpas, FR 1928)
Regia/dir: L. Starewitch; *scen: dal racconto/from the story* "L'intrepido soldatino di piombo" / "The Steadfast Tin Soldier" *di/by* Hans Christian Andersen; *cast:* Nina Star; *data uscita/released:* 2.1929; 35mm, 606 m., 22'05" (24 fps); *fonte copia/print source:* Collection Martin Starewitch [CMS], Paris. Restauro effettuato nel 2002 a partire da una copia di circolazione completa (CMS). Nella CMS esiste una copia incompleta acquisita nel 1990 dal Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Il film è stato anche sonorizzato sei settimane dopo l'uscita. / *Restored in 2002 using a complete release print from the Collection Martin Starewitch. The CMS additonally holds an incomplete print acquired in 1990 from the Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. The film was also issued in a sonorized version 6 weeks after its initial release.*
Didascalie originali in francese / *Original French intertitles.*
"I trucchi sono moltissimi. Quando un personaggio corre in un senso, l'impressione della velocità viene rafforzata da una scenografia che scorre in senso inverso; o, meglio, due scenografie scorrono a velocità differenti suggerendo un movimento della macchina da presa. Vengono utilizzati degli specchi per dilatare e amplificare la profondità di campo *(la Cigale et la fourmi)*, per moltiplicare la presenza di attori *(la Petite parade),* o per disegnare anamorfosi in funzione delle loro deformazioni *(la Reine des papillons)*." / *"There are numerous special effects here. When a character runs in one direction, the impression of speed is heightened by scenery moving in the opposite direction. Or even better, two sets of scenery move at two different speeds, suggesting camera movement. Mirrors are used to dilate and amplify depth of field (*La Cigale et la fourmi *[The Grasshopper and the Ant]), to multiply the number of actors (*La Petite parade *[The Little Parade]), or to create anamorphic effects by means of their deforming properties (*La Reine des papillons *[The Queen of the Butterflies])."*
(Léona Béatrice & François Martin, *Ladislas Starewitch*, 2003, p. 123)

COMMENT NAÎT ET S'ANIME UNE CINÉ-MARIONNETTE (Universal-Films, FR 1932)
Regia/dir., scen: L. Starewitch; *cast:* L. Starewitch, Irène Starewitch; *data uscita/released:* ? [non conosciuta, ma risalente a fine gennaio-primi di febbraio 1933 / *unknown, but c. late Jan.-early Feb. 1933*]; 35mm, 82 m., 3' (24 fps), sonoro/*sound*; *fonte copia/print source:* Collection Martin Starewitch [CMS], Paris. Restaurato nel 2002 a partire da una copia di circolazione (CMS). / *Restored in 2002 using a release print from the Collection Martin Starewitch.*
Versione originale in francese / *French narration.*
Per completare un programma composto da due cortometraggi *le Lion et le moucheron* e *le Lion devenu vieux*, il produttore della Universal-Films ha chiesto a L. Starewitch di girare un piccolo documentario nel quale presentare la costruzione dei pupazzi per il cinema e il suo modo di animarli. Questo è l'unico documento nel quale lo stesso Starewitch presenta il suo lavoro. Esiste un altro documentario un po' anteriore realizzato da Pierre Chenal nel 1928: *Paris-Cinéma. / To complete a programme consisting of two shorts,* Le Lion et le moucheron *[The Lion and the Gnat] and* Le Lion devenu vieux *[The Old Lion], Universal-Films asked Starewitch to make a short documentary in which he showed how he made and animated his puppets for the cinema. This is the only instance in which Starewitch himself presents his own work. There is also footage of Starewitch in another, earlier documentary,* Paris-Cinéma*, made by Pierre Chenal in 1928.*
FRANÇOIS MARTIN, LÉONA BÉATRICE MARTIN STAREWITCH

CINEMA AND CONTEMPORARY VISUAL ARTS, III
CINEMA VANISHING (IN) ART? *Cinema Vanishing (in) Art?*

VI MAGIS, Gradisca International Film Studies Spring School
Gradisca d'Isonzo, March 7-13, 2008

The VI MAGIS Spring School, organized in Gradisca d'Isonzo (GO, Italy) by the University of Udine and the University of Paris III in collaboration with its network of partners (the universities of Amsterdam, Bochum, Prague, Valencia, Milano-Cattolica, Pisa and CineGraph/Hamburg), as part of the activities of the International Ph.D. in "Audiovisual Studies", intends to build on and also to provide a synthesis represents the right and proper prosecution and the required summary of the last two editions of the programme, dedicated since 2006 to the relationship and interaction between cinema and other contemporary visual art forms.

After having mapped in 2006 the range of expressive modalities through which film contaminates and is contextualized by other art forms (from performances to interactive media, from installations to augmented reality), and having discussed in 2007 the theoretical implications of the evolution of the filmic image beyond the traditional confines of consumption and distribution, the VI edition of the School intends to reproduce a synthesis of all the various forms of research stemming from both the previous editions and also the general discourse on cinema and other media. With the help of scholars, graduate students, artists, curators and representatives of art institutions, the VI Spring School will try to answer the provocative and open-ended question "Cinema Vanishing (in) Art?".

Applicants are invited to submit abstracts to creatively interpret the school's topic, by investigating the following topics:

• Cinema dissolving into new art practices and creative forms, film as imagery and rough materials for new images/sounds/actions
• The "dissolution" of film as a self-contained and self-sufficient artifact
• Film, museums, virtual exhibitive spaces
• Film as a re-animated object
• Film as archive, database cinema, interactive cinema.
• Film in networks, new media, cinematic "second lives"
• The dissolution of film theory into art theory

Re-animated cinema:
Ways of editing / How to edit audiovisual heritage in the digital era
A section of the School will also be dedicated to the publication of audiovisual digital editions, which were developed and investigated in the past edition of the School.

Deadline for paper proposals: October 26, 2007

For more information, please contact: Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali Università degli Studi di Udine
Palazzo Caiselli, Vicolo Florio 2 - 33100 Udine, Italy fax: +39/0432/556644
e-mail: udineconference@gmail.com www.damsweb.it/udineconference

The Griffith Project, 11
I film prodotti dal 1921 al 1924 / *Films Produced 1921-1924*

Dopo il trionfale successo commerciale di *Way Down East (Agonia sui ghiacci)* del 1920, la critica e il pubblico furono unanimi nell'acclamare D.W. Griffith come il maestro indiscusso del melodramma. Alcuni commentatori dell'epoca, pur sostenendo che i suoi mezzi stilistici stavano diventando antiquati, riconoscevano a Griffith la capacità di avvalersene ancora con genuina sensibilità e ineccepibile senso dello spettacolo. Il rinnovato successo commerciale di Griffith generò un inevitabile conflitto con Charlie Chaplin, Mary Pickford e Douglas Fairbanks, suoi soci nell'avventurosa impresa della United Artists; e la ripartizione degli utili di *Way Down East* divenne l'oggetto di una lunga e aspra controversia legale che ebbe pesanti ripercussioni sulla carriera del regista.

Nella primavera del 1921 Griffith prese in considerazione due progetti: il primo s'intitolava *Tol'able David* (il film sarà realizzato da Henry King nello stesso anno); il secondo, suggerito da Lillian Gish come veicolo ideale per lei e per la sorella Dorothy, era un adattamento dal dramma *Les deux orphelines* di Cormon e d'Ennery. Ancora una volta, Griffith scelse un melodramma; ma *Orphans of the Storm (Le due orfanelle)* costituirà anche l'ultima collaborazione tra Lillian e il suo mentore. Il caso volle che le riprese dell'epico film di Griffith sulla Rivoluzione francese iniziassero nello stesso periodo in cui la United Artists si accingeva a distribuire negli Usa *J'accuse!* (1919) di Abel Gance.

Orphans of the Storm è di gran lunga il più acclamato dei film di Griffith di questo periodo, con Lillian e Dorothy Gish al loro meglio. Ma il periodo 1921-1924 è importante anche per altri due lavori meno noti, ma meritevoli di un adeguato riconoscimento. *Isn't Life Wonderful (*1924), ambientato in Germania alla fine del primo conflitto mondiale e girato da Griffith a Berlino, è stato spesso considerato un precursore del neorealismo italiano. Altrettanto maturo per una rivalutazione critica è *The White Rose* (1923) che recupera i toni di intimo lirismo degli altri due idilli agresti, *A Romance of Happy Valley* e *True Heart Susie*, già presentati nelle passate edizioni delle Giornate.

I film diretti da Griffith tra il 1921 e il 1924 definiscono i parametri del programma di questa undicesima (e penultima) parte del pluriennale progetto di ricerca e di analisi sull'opera di D.W. Griffith. I credits e i testi che seguono sono ricavati dal decimo volume di *The Griffith Project*, pubblicato l'anno scorso in collaborazione con il BFI. Ma alle Giornate di quest'anno è disponibile anche l'undicesimo volume della serie, sempre co-edito con il BFI e contenente, tra l'altro, l'indice filmografico di tutti i dieci volumi precedenti e una raccolta di scritti dello stesso D.W. Griffith. – Paolo Cherchi Usai

After the commercial triumph of Way Down East *(1920), critics and audiences were unanimous in their acclaim of D.W. Griffith as the undisputed master of melodrama. Some commentators of the time suggested that his stylistic tools were becoming old fashioned, but they also acknowledged that these tools were handled with genuine emotion and an unblemished sense of spectacle. The renewed box-office success was inevitably bound to generate conflict with Charlie Chaplin, Mary Pickford, and Douglas Fairbanks, Griffith's partners in the United Artists venture; the distribution of profits from* Way Down East *was the object of a long and bitter legal quarrel of far-reaching consequences for the director's career.*

In the Spring of 1921 Griffith had two projects under consideration: the first was entitled Tol'able David *(the film would be directed by Henry King that same year); the other was an adaptation from Cormon and d'Ennery's play* Les deux orphelines*, recommended by Lillian Gish as an ideal vehicle for herself and her sister Dorothy. Once again, Griffith chose melodrama for what turned out to be the last collaboration between Lillian and her mentor. By coincidence, Griffith's epic on the French Revolution of 1789 was being filmed while United Artists was planning to distribute in the US Abel Gance's* J'accuse! *(1919).*

Orphans of the Storm *(1921) is by far the most celebrated Griffith film of this period, with Lillian and Dorothy Gish at their very best. However, the period 1921-1924 is also notable for two lesser-known works which deserve proper recognition.* Isn't Life Wonderful *(1924), set in post-WWI Germany, was shot by Griffith in Berlin and has often been regarded as a precursor of Italian neo-realism. Also ripe for critical reassessment is* The White Rose *(1923), whose intimate tones match Griffith's other rural love stories,* A Romance of Happy Valley *and* True Heart Susie*, already shown in past instalments of this series.*

The films directed by Griffith between 1921 and 1924 define the parameters of this year's programme, the eleventh (and penultimate) installment of our multi-year research project involving the analysis of D.W. Griffith's work. The texts and credits reproduced in this catalogue are excerpts from Volume 10 of The Griffith Project*, presented in co-operation with BFI Publishing. This year's festival marks the publication of Volume 11 – also coproduced with the BFI and available at the festival – which includes, among other things, a filmographic index of the entire 10-volume series and a collection of writings by D.W. Griffith. – Paolo Cherchi Usai*

Prog. 1

[PROLOGUE TO *DREAM STREET*] [PROLOGO A *DREAM STREET]* (US, 1921)
Regia/dir: D.W. Griffith; *cast:* D.W. Griffith; 35mm, c.60 ft., 25" (24 fps) (sonoro/*sound*); *fonte copia/print source:* UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.
Versione originale in inglese / *English dialogue.*

Frammento compreso in / *To be shown as part of*
[KELLUM TALKING PICTURES DEMONSTRATION REEL] (Kellum Talking Picture Company, US, 1921)
35mm, 560 ft., c.6' (24 fps), sonoro/*sound*; *fonte copia/print source:* UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.
Contents: The all-American story teller, Irvin S. Cobb (c.50 ft.); A distinguished member of President Harding's Cabinet, Secretary of Labor [James J.] Davis (c.56 ft.); D.W. Griffith introduces Dream Street *(c.60 ft.); Dr. Frank Crane, the 20th Century philosopher (c.110 ft.); Samuel Gompers, the world's greatest labor leader (c.80 ft.); Frederick Warde in an original poem, "A Sunset Reverie" (c.150 ft.).*

L'introduzione parlata di D.W. Griffith a *Dream Street* (La strada dei sogni) a quanto pare non esiste più, ma un frammento è rimasto nel "demo" preparato da Orlando Kellum per dimostrare il funzionamento del suo sistema di sonorizzazione dei film. Il discorso di Griffith riveste oggi un'enorme importanza storica essendo ciò che più si avvicina a una documento sonoro dello stile interpretativo di Griffith. Guardando direttamente in macchina, il regista annuncia con svogliata lentezza: "Signore e signori, mi è stato chiesto di pronunciare poche parole su *Dream Street*, l'opera cui state per assistere." Poi, esauriti i preliminari, assume un tono più magniloquente, proclamando in maniera altisonante: "La strada dei sogni! Non esiste forse una strada dei sogni che attraversa il cuore e l'anima di ogni essere umano al mondo?" E qui termina l'estratto incluso da Kellum nel suo "demo". Griffith aveva costruito la sua fama anche grazie allo stile recitativo intimo e realistico che aveva introdotto nei suoi film, ma le sue radici erano nel teatro. Questo breve frammento ci consente di farci un'idea della voce risonante con cui raggiungeva gli spettatori delle ultime file – e con cui, successivamente, avrebbe diretto gli attori dei suoi classici.
J.B. KAUFMAN [DWG Project # 602]
D.W. Griffith's spoken prologue to Dream Street*, which apparently has not survived in any other form, can be glimpsed in fragmentary form in this sample reel, created by Orlando Kellum to demonstrate his talking-picture process. Griffith's speech is of immense historical value today, for it's perhaps the closest thing we have to a sound-film record of his public performance style. Facing the camera, Griffith announces slowly but perfunctorily: "Ladies and gentlemen, I've been asked to say a few words concerning the play of* Dream Street*, which you are about to see." Then, preliminaries over, he launches into a more declamatory style, proclaiming in sonorous tones: "Dream Street! I wonder if there isn't a Dream Street running through the heart and soul of every human being in the world." And there Kellum's excerpt ends. Griffith had made his reputation partly by bringing an intimate, realistic acting style to his films, but his roots were in the theatre. In this brief clip we can gain some sense of the resonant delivery with which he reached the back-row spectators – and, later on, commanded the players in his classic films. – J.B. KAUFMAN [DWG Project # 602]*

Il procedimento Kellum era un sistema di sonorizzazione su dischi, simile al Kinetoscope di Edison e – nel suo uso di un unico meccanismo a manovella che azionava contemporaneamente disco e proiettore per mantenere costante (se e quando tutto funzionava a dovere) la sincronizzazione – al Vitaphone. Il discorso pronunciato da Griffith in *Dream Street* è registrato con sufficiente perizia, pur senza raggiungere gli standard del sistema Vitaphone, che però aveva beneficiato di cinque anni in più di ricerca e dell'esperienza tecnologica dei laboratori Bell. Ma forse il motivo principale che impedì una più ampia diffusione del procedimento Kellum dipese dall'adesione piuttosto marginale che aveva ottenuto: Sam Moore e la sua "sega canterina", non Al Jolson; *Dream Street*, non *Broken Blossoms* (1919). Certo, *Broken Blossoms* non sembrava aver bisogno di elementi estranei come i fischi e gli scampanellii creati dal sonoro nel 1921. – SCOTT EYMAN [DWG Project # 602]
The Kellum process was sound-on-disc, similar to Edison's Kinetophone and – in its use of a single crankshaft that drove both record and projector in order to (hopefully) maintain synchronization – to the Vitaphone. The Griffith speech from Dream Street *is adequately recorded, although not up to the standards of the Vitaphone, which benefited from 5 years more of research and the Bell laboratories' technological expertise. The single factor mitigating against wider adoption of the Kellum process was probably the fact that it could only attract marginal adherents – Sam Moore and his Singing Saw, not Al Jolson;* Dream Street*, not* Broken Blossoms *(1919). Of course,* Broken Blossoms *didn't seem to need the extraneous bells and whistles that sound constituted in 1921. – SCOTT EYMAN [DWG Project # 602]*

Nota sui materiali sonori presentati
Nel 1921 D.W. Griffith girò un paio di sequenze sonore per il suo lungometraggio altrimenti muto, *Dream Street*. Il regista si avvalse di un sistema di sonorizzazione su dischi inventato da Orlando Kellum per queste scene. Venne anche realizzato un prologo parlato che introduceva al film. Tutte queste scene parlate sono ora perdute; esiste solo la versione muta del film il Museum of Modern Art.
Nei primi anni Ottanta la nuora di Orlando Kellum affidò all'UCLA una grande collezione di pellicole e di dischi e io riuscii a sincronizzare e restaurare una dozzina di cortometraggi. Nella collezione non c'era nessun disco per *Dream Street*, però c'era un breve "demo" che Kellum aveva realizzato per mostrare il suo procedimento ai potenziali finanziatori. In questa pellicola egli aveva

assemblato estratti dai suoi vari cortometraggi parlati (alcune brevi riprese dell'umorista Irvin S. Cobb; una selezione musicale del Van Eps Trio; il brano di un discorso del sindacalista Samuel Gompers, una poesia recitata dall'attore shakespeareano Frederick Warde, interprete del film del 1912 *Richard III*), Il frammento più interessante di questo rullo è l'estratto del discorso con cui D.W. Griffith presentava *Dream Street* – quindi, dopottutto, qualcosa di questo prologo è rimasto. L'estratto dura solo 25 secondi circa, mentre Griffith potrebbe aver parlato per due-tre minuti. Ad ogni buon conto, questo è tutto ciò che abbiamo.
Il rullo presentato alle Giornate è una versione accorciata e riassemblata del "Kellum demo reel" che avevo preparato per la mia conferenza sui cento anni del suono nel cinema. – ROBERT GITT

A note about the sound material being shown
D.W. Griffith filmed a couple of sequences with sound for his otherwise silent feature film Dream Street*, in 1921. Griffith used a sound-on-disc process invented by Orlando Kellum for these scenes. He also made a spoken prologue for the film. All of these talking scenes and discs are now lost, and the film only survives in silent form at the Museum of Modern Art.*
UCLA received a large collection of film prints and sound discs from Orlando Kellum's daughter-in-law back in the early 1980s, and I managed to sync up and restore about a dozen or so short subjects. Though no discs for Dream Street *were in the collection, there was a short "Demonstration" film that Kellum made to show to potential financial backers of his process. In this film, he put together excerpts from several of his talking short subjects (including brief talking shots of humorist Irvin S. Cobb; some inspirational thoughts by Presbyterian minister Frank H. Crane, author of* Four-Minute Essays *and* Everyday Wisdom*; part of a speech by labor leader Samuel Gompers, one of the founders and long-time President of the American Federation of Labor [AFL]; and a poem recited by Shakespearean actor Frederick Warde, who starred in the 1912 film of* Richard III*). The most interesting item on this reel is an excerpt of D.W. Griffith's spoken introduction to* Dream Street *– so, actually one little bit of this Griffith material does survive after all. The Griffith excerpt lasts only about 25 seconds, whereas his full-length speech might have lasted 2 or 3 minutes. But this is all we have. – ROBERT GITT*

DREAM STREET (Amore d'altri tempi) (D.W. Griffith, Inc., US 1921)
Regia/dir: D.W. Griffith; *cast:* Carol Dempster, Ralph Graves, Charles Emmett Mack, Edward Peil; 35mm, 9,096 ft., 135' (18 fps); *fonte copia/print source:* The Museum of Modern Art, New York.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.
Dream Street, distribuito tra due degli ultimi grandi film di Griffith – *Way Down East (Agonia sui ghiacci*; 1920) e *Orphans of the Storm (Le due orfanelle;* 1922) – non regge assolutamente il confronto. Ma già ai tempi della Biograph s'è visto quante volte i congestionati piani di lavorazione di Griffith portassero all'uscita di *one-reelers* magistrali assieme a titoli assai pedestri. Lo stesso accade qui. Indubbiamente, ci sarebbe piaciuto scoprire in *Dream Street* le qualità stilistiche o narrative, finora inosservate, di un capolavoro misconosciuto, o, più semplicemente, quelle di un buon film. Al contrario, gli aspetti più interessanti di *Dream Street* risiedono proprio nelle sue strane contraddizioni e nella ripetizione di temi già presenti in precedenti opere dello stesso Griffith, dai titoli Biograph ai più recenti lungometraggi.
A quanto risulta, le riprese di *Dream Street* furono effettuate tra la fine dell'autunno del 1920 e i primi mesi del 1921. E sicuramente il montaggio del film era già in una fase molto avanzata per permettere l'anteprima del 16 marzo 1921. *Dream Street* fu il primo film girato da Griffith dopo la costituzione – il 30 giugno 1920 – della sua società di produzione, la D.W. Griffith Inc. All'epoca, Griffith si trovava in seri guai economici, ma il clamoroso successo di *Way Down East* (distribuito nel settembre del 1920) gli consentì un graduale riassesto finanziario. Chiaramente, l'intento iniziale di Griffith era quello di produrre un film sulla falsariga di *Broken Blossoms (Giglio infranto;* 1919) attingendo di nuovo ai racconti di Thomas Burke, l'autore di "The Chink and the Child" da cui quel film era tratto. Usando lo pseudonimo di Roy Sinclair, Griffith prese altri due brevi racconti di Burke presenti nella stessa raccolta, intitolata *Limehouse Nights,* e li fuse in un'unica sceneggiatura. E sebbene una didascalia iniziale precisi che la vicenda non è ambientata in uno specifico *slum*, i dettagli scenografici rievocano immediatamente il Limehouse di *Broken Blossoms*.
A grandi linee, la storia di *Dream Street* rappresenta un semplice rovesciamento di quella di *Broken Blossoms*. Là dove l'eroina del primo film, interpretata da Lillian Gish, era una creatura ingenua e indifesa, Gypsy è una fanciulla esperta della vita di strada, esuberante e sicura di sé. Suo padre, lungi dall'essere un bruto della risma di Battling Burrows, è un povero invalido, che lei ama e provvede a mantenere. E al posto del cinese interpretato da Richard Barthelmess – un personaggio quasi santo – qui troviamo il sinistro criminale Sway Wan. La situazione è però complicata dall'aggiunta di due fratelli, l'uno diverso dall'altro, che si innamorano entrambi di Gipsy: l'aggressivo "Spike" McFadden e il timido Billie, che adora il fratello maggiore. Curiosamente, Spike ha una camminata che richiama l'andatura impettita del "duro" Burrows.
Ma mentre in *Broken Blossoms* la delicata eroina e il personaggio del cinese destavano grande simpatia, qui, purtroppo, come scrive Richard Schickel, "nessuno dei personaggi risulta particolarmente interessante per le sue azioni o i suoi modi". Spike, che in definitiva dovrebbe incarnare l'eroe romantico, passa quasi tutta la parte iniziale del film a tentare di sedurre o violentare la protagonista, per poi lasciarsi redimere da una improvvisa quanto poco plausibile conversione religiosa che lo trasforma in un sentimentale rammollito. Egli comunque non trasmette mai il senso di innata gentilezza che caratterizza l'Uomo Giallo di *Broken Blossoms*, il quale

reprime la sua attrazione sessuale per l'eroina (attrazione che peraltro emerge in un'unica scena). Gipsy è interpretata da Carol Dempster con quello che un critico dell'epoca definì stile "salterino" – una definzione riferibile ad altre interpretazioni femminili dei film muti di Griffith.

Pochi altri film nella storia di Hollywood fanno affidamento sulle coincidenze come *Dream Street*. Le coincidenze, naturalmente, hanno sempre avuto libero corso nella narrativa classica, ma in genere si auspica che il loro uso, oltre che limitato, non interferisca mai coi momenti chiave dell'azione. Il film di Griffith abusa palesemente delle casualità, sia nella loro accezione positiva che in quella negativa. In una scena, Gipsy e una sua amica trascorrono un pomeriggio domenicale passeggiando lungo la riva di un fiume. Lì incontrano Spike. Gipsy respinge le sue rozze avance, e le due ragazze si accingono a tornare sui loro passi. Spike, consapevole dell'effetto ammaliatore della propria voce sulle donne, comincia a cantare. Naturalmente, le due ragazze si fermano ad ascoltarlo, mentre una didascalia descrittiva rivela: "Il caso vuole che un grande impresario teatrale, in cerca di colore locale…" E a determinare il lieto finale del film sarà proprio l'impresario teatrale, che, dopo aver scoperto il talento canoro di Spike, le meravigliose danze di Gipsy e il genio di Billie nel comporre canzoni, catapulterà tutti e tre nel regno dei ricchi e famosi. Altre coincidenze: Billie, folle di gelosia, capita casualmente nel vialetto di fronte al caseggiato in cui vive Gipsy, giusto in tempo per cogliere Spike impegnato nella sua dichiarazione d'amore; in seguito, lo stesso Billie, dopo aver commesso un delitto di cui viene incolpato Spike, corre a rifugiarsi nell'appartamento di un amico – che, guarda caso, vive nello stesso casamento di Gipsy.

Anche sul piano stilistico, Griffith cercò di replicare i fasti di *Broken Blossoms*. Il "pittorialista" Hendrik Sartov, che in collaborazione con Billy Bitzer aveva introdotto nel lavoro di Griffith l'elegante effetto flou, è ora il solo responsabile della fotografia. Quella di *Dream Street* è una fotografia che esaspera i toni sognanti e sfumati della pellicola precedente. Avvalendosi delle attrezzature del suo nuovo studio a Mamaroneck, New York, Griffith girò il film in pieno inverno, ricostruendo tutti i set in interni, con un cospicuo numero di palesi fondali dipinti che riproducevano lo skyline londinese con la stella polare e vari altri luoghi. L'innovativo sistema d'illuminazione basato su tre luci che stava diventando di uso standardizzato nella cinematografia classica hollywoodiana, appare piuttosto evidente anche in *Dream Street*, sfatando il luogo comune che Griffith non adottasse mai i nuovi canoni del cinema commerciale. D'altro canto, nella *mise en scène* del film emergono distintamente alcuni momenti molto datati, come accade ad esempio nella scena in cui Billie irrompe nell'appartamento di Gipsy per impedire al fratello Spike di violentarla: tutti e tre rimangono impietriti in un *tableau* di singolare durata.

Dream Street non contribuì affatto ad assicurare un futuro solido alla nuova società di produzione di Griffith. Anzi, il film perse all'incirca 150.000 dollari, una somma tutt'altro che trascurabile per quei tempi. E neanche i film successivi, benché di esito migliore, procurarono guadagni tali da garantire a Griffith il mantenimento di una propria società di produzione; anche se, sul piano artistico, egli seppe risollevarsi dall'impasse di *Dream Street*.

KRISTIN THOMPSON [DWG Project # 601]

Dream Street*, released between two of Griffith's last great films,* Way Down East *(1920) and* Orphans of the Storm *(1922), suffers distinctly by comparison. Time and again we have seen with the Biographs how Griffith's crowded production schedule led to masterful one-reelers being released alongside quite pedestrian work. Here the same holds true. It would be pleasant to uncover hitherto unnoticed stylistic or narrative patterns that reveal* Dream Street *as an unappreciated masterpiece – or at least a good film. The most interesting aspects of it are, however, its strange contradictions and its repetitions of Griffith's earlier work, from the Biographs to the recent features.*

Dream Street *was apparently filmed during the late autumn of 1920 and into the early months of 1921. It was far enough along in the editing phase to be previewed on 16 March 1921.* Dream Street *was the first film Griffith made after the formation of his own production company, D.W. Griffith, Inc., on 30 June 1920. At that point, Griffith was in severe financial straits, but the huge success of* Way Down East *(released in September of 1920) gradually put him back on a firmer footing. The initial intent, however, was clearly to produce a film along the lines of* Broken Blossoms *(1919) by returning to the stories of Thomas Burke, author of that film's source, "The Chink and the Child". Using the pseudonym Roy Sinclair, Griffith took two other short stories by Burke from the same collection,* Limehouse Nights*, and worked them together into a script. Although an early title in* Dream Street *declares that the setting represents no specific slums, the details suggest the same Limehouse setting as in* Broken Blossoms.

In fundamental ways, the story of Dream Street *simply reverses that of* Broken Blossoms. *Where the earlier heroine played by Lillian Gish had been naïve and helpless, Gypsy is streetwise, feisty, and self-reliant. Far from being a brute of the Battling Burrows sort, her father is an ineffectual invalid whom she loves and supports. In place of the almost saintly Chinese character played by Richard Barthelmess, there is the sinister criminal Sway Wan. The situation is more complicated, however, with the addition of the two contrasting brothers, the aggressive "Spike" McFadden and his adoring and repressed little brother, Billie, both of whom fall in love with Gypsy. Interestingly, Spike walks in a way that recalls Burrows' tough-guy swagger, stiffly, with chest thrust forward and hips back.*

Where in Broken Blossoms *the delicate heroine and Chinese hero were highly sympathetic characters,* Dream Street *suffers from the fact that, as Richard Schickel has put it, "none of its principal characters is very appealing in deed or manner". Spike, who ultimately emerges as the romantic lead, spends much of the early part of the film trying to seduce or rape the heroine, being redeemed only by a sudden and implausible*

religious conversion that turns him into an impossibly romantic wimp. Before that point, he certainly conveys no sense of the innate gentleness that distinguishes the Yellow Man in Broken Blossoms*, who resists his sexual attraction to the heroine (an attraction which surfaces primarily in one scene). Gypsy is portrayed by Carol Dempster in what one contemporary critic called her "hippity-skippity" manner – a vivid phrase which could be used to characterize many moments of feminine acting in Griffith's films through much of the silent period.*

There can be few films in the history of Hollywood whose narratives depend so much upon coincidence as Dream Street*. Although coincidence is not absolutely proscribed in classical narrative, its preferred use is supposed to be limited and to come well before the climax portion of the action. Griffith's film is flagrant in its use of happy or unhappy chance events. In one scene, Gypsy and a friend spend a Sunday evening strolling along the riverside. There they encounter Spike, Gypsy repels his crude advances, and the two women turn to leave. He starts to sing, knowing that his voice captivates women. Sure enough, the pair pause to listen, and an expository title reveals, "it chances that a great theatrical producer, searching for local color…". The eventual happy ending comes about when that producer discovers Spike's singing talent, Gypsy's marvelous dancing, and Billie's brilliant songwriting ability and catapults them all to fame and fortune. Other coincidences occur when the violently jealous Billie happens to arrive in the alley across from the entrance to the apartment building where Gypsy lives just in time to see Spike declaring his love to Gypsy. Later, after committing a murder for which Spike takes the blame, Billie flees and takes refuge in the apartment of a friend – who happens to live in the same building where Gypsy does.*

Stylistically, Griffith also sought to repeat his success with Broken Blossoms*. The pictorialist Hendrik Sartov, who in collaboration with Billy Bitzer had brought the fashionable soft style into Griffith's work, now became the sole cinematographer. The photographic qualities of* Dream Street *exaggerate the dreamy, fuzzy look of the earlier film. Using the resources of his new studio facility in Mamaroneck, New York, and shooting during the winter, Griffith shot the film in studio settings. Numerous obvious paintings stood in for the skyline of London with the Evening Star and for other locales. The newly developed three-point lighting system that was becoming the standard for classical Hollywood filmmaking is quite apparent in* Dream Street*, countering the common argument that Griffith never adopted the new norms of commercial filmmaking. There are distinctly old-fashioned moments in the staging, however, as when Billie bursts into Gypsy's apartment to interrupt Spike's attempt to rape her: all three freeze into a surprisingly extended* tableau *image.*

Ultimately Dream Street *did not fulfill Griffith's goal of putting his new production company on a sound footing. It lost about $150,000, not an inconsiderable sum in those days. Even his more successful films, however, did not generate enough income to keep the director's one-man production firm going, though he did recover from the artistic low point that* Dream Street *represented. – KRISTIN THOMPSON [DWG Project # 601]*

Prog. 2

EVENTO MUSICALE / MUSICAL EVENT

ORPHANS OF THE STORM (Le due orfanelle) (D.W. Griffith, Inc., US 1921)

Regia/dir: D.W. Griffith; *cast:* Lillian Gish, Dorothy Gish, Joseph Schildkraut, Frank Losee, Morgan Wallace, Lucille La Verne, Sheldon Lewis, Frank Puglia, Creighton Hale, Monte Blue; 35mm, 11,228 ft. *[not including introductory Photoplay titles]*, 154' *[including "overtures" at the start of each part]* [+ *intermission*] (20 fps; *one sequence at* 18 fps), col. (imbibizione originale riprodotta su pellicola a colori/*printed on colour stock, reproducing original tinting*); *fonte copia/print source:* Photoplay Productions, London. *Tinted print made for Photoplay in 2007 by Cinema Arts, Inc., from a negative made in 1987 by Killiam Shows*.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Accompagnamento musicale composto 2001 da / *Live musical accompaniment, composed 2001 by* John Lanchbery.

Eseguito da/*performed by* L'Orchestra Sinfonica del Friuli Venezia Giulia, condotto da/*conducted by* Timothy Brock.

(Cfr. sezione "Eventi musicali" / *see section "Musical Events"*.)

Come si evince dai titoli di testa del film, *Orphans of the Storm* era basato su *The Two Orphans* di Eugène Cormon e Adolphe D'Ennery. Il dramma originale, intitolato *Les deux orphelines*, aveva debuttato al parigino Théâtre de la Porte Saint-Martin nel gennaio del 1874. Accolto da buone critiche e da un enorme successo di pubblico, il testo divenne subito oggetto di pirateria da parte di anonimi traduttori che rivendevano sottobanco le loro versioni in inglese ad impresari stranieri i quali si affrettavano a mettere in scena queste illecite traduzioni prima di incappare nei rigori della legge. Contemporaneamente, ma con tempi di attesa più lunghi per poter disporre di copioni rappresentabili, più scrupolosi impresari londinesi e newyorkesi avevano negoziato i diritti per gli adattamenti autorizzati di John Oxenford (Londra) e di N. Hart Jackson (New York), quest'ultimo per A.M. (Harry) Palmer, manager dello Union Square Theatre di Manhattan. Le versioni non autorizzate del dramma – per certi versi più fedeli al testo originale francese rispetto agli adattamenti, alterati per assecondare i gusti degli spettatori di Londra e di New York – erano state bloccate dalla legge ma non vennero mai estirpate del tutto dal repertorio. Queste traduzioni pirata rispuntavano periodicamente nel circuito rurale americano e, in seguito, compromisero l'acquisizione dei diritti della versione teatrale americana di Jackson-Claxton da parte di Griffith. Gli stessi testi non autorizzati incoraggiarono il regista a modificare alcuni elementi della trama per accrescere la suspense del film.

La versione autorizzata di N. Hart Jackson aveva debuttato nel dicembre 1874, con la ventiseienne Kate Claxton nel ruolo di Louise

e un'altra popolare giovane attrice del momento, Kitty Blanchard, in quello di Henriette. La Blanchard sarebbe poi passata ad altri ruoli, mentre Kate Claxton si identificò a tal punto con la sfruttata e maltrattata orfanella cieca che, subito dopo il 1874, si fece cedere da Palmer e Jackson i diritti per il mercato americano, e, fondata una sua "combination company" (vale a dire che il melodrammatico copione di Jackson veniva integrato con numeri musicali e di varietà), si esibì nei teatri dell'entroterra americano per oltre un trentennio, con una grande ripresa finale a New York nel 1904. Nel 1921 Griffith acquisì da Kate Claxon quelli che lui riteneva fossero i diritti esclusivi sul dramma per poi scoprire che tali diritti erano invece scaduti. Il regista avrebbe in seguito appreso che, in virtù della versione cinematografica prodotta da William Fox nel 1915 e diretta da Herbert Brenon, con Theda Bara nel ruolo di Henriette e Jean Sothern in quello di Louise – versione a quanto pare basata su svariate rielaborazioni, autorizzate e no, del copione –, il copyright americano era ora nelle mani di Fox. Era quindi necessario venire a patti direttamente con Fox. Pertanto, la frase "in base agli accordi raggiunti con Kate Claxton" che appare nei titoli di testa di *Orphans of the Storm* nasconde opportunamente la vexata quaestio del copyright che Griffith preferisce elidere.

La versione Palmer-Jackson-Claxton del dramma era composta da sette scene inizialmente divise in quattro atti che partire dagli anni Novanta diventarono tre. Ansioso di emulare il più possibile la produzione di Parigi, Palmer aveva inviato il suo direttore di scena al Théâtre de la Porte Saint-Martin per ottenere i bozzetti dei costumi originali, i disegni e i plastici delle scenografie ammirati dagli spettatori parigini. Quattro di quelle scenografie sono fedelmente riprodotte nel film di Griffith: le strade parigine in cui le due orfanelle giungono in città e vengono separate; il covo sotterraneo dei Frochard; la facciata occidentale di Saint-Sulpice, con tanto di tempesta di neve ricreata sul set dagli effetti speciali di Richard Marston; e la sequenza che si apre sul carcere femminile della Salpetrière, dove Henriette, tradita da Robespierre e arrestata e fatta imprigionare dal conte De Linières, sta per essere deportata nella colonia penale della Cayenna, lontano dalle premurose attenzioni del suo aristocratico corteggiatore, il cavaliere De Vaudrey. Alcuni dei bozzetti di scena, già molto familiari e popolari tra gli spettatori del dramma teatrale, furono riprodotti anche sulle copertine degli spartiti con le canzoni e la musica di scena di Henry Tissington, direttore dell'orchestra dello Union Square Theatre, che le aveva fatte pubblicare in versione semplificata per piano.

Sia nella versione parigina che in quella americana, l'azione di *The Two Orphans* si svolge interamente nell'anno 1784. E la Rivoluzione non vi figura affatto: né le prime rivolte del 1789, né il Terrore del 1794. Elementi quali la presa della Bastiglia, il tribunale, la ghigliottina, il Comitato di Salute Pubblica, Danton, Robespierre e le danze orgiastiche della carmagnola provengono invece – e rimangono pressoché inalterati – da opere di altri drammaturghi di epoca vittoriana. In *The Two Orphans*, la tensione sociale e la protesta politica emergono unicamente dagli accenni ai ripetuti rinvii di una rappresentazione del *Mariage de Figaro* di Beaumarchais cui dovrebbe presenziare de Vaudrey. In *The Two Orphans* mancano anche il prologo con l'assassinio del primo marito della contessa De Linière, il rapimento della figlioletta Louise, il salvataggio di Louise che viene raccolta sui freddi gradini della chiesa e portata nella povera famiglia in cui vive la piccola Henriette. Griffith avrebbe trovato i modelli per il suo prologo in altri drammi. La pièce teatrale comincia invece con l'arrivo a Parigi delle due "sorelle", il rapimento di Henriette e l'inserimento forzato di Louise nella famiglia Frochard. In seguito, Henriette incontra De Vaudrey, che, casuale e inorridito spettatore di un'orgia in casa del marchese De Praille, la aiuta a mettersi in salvo.

Nel testo teatrale, l'idillio tra Henriette e de Vaudrey si sviluppa molto più lentamente che nel film di Griffith: sono le vicissitudini di Louise, più che la storia d'amore, a generare tensione e ansia nel pubblico. La compassione per Louise viene accentuata dalla malinconica canzone da lei cantata mentre mendica per le strade e i cui versi non sono stati finora ritrovati, mentre la melodia di Henry Tessington è ripresa e citata nell'andante della partitura del 1921 preparata per il film da Louis F. Gottschalk e William Frederick Peters. Il copione teatrale di Jackson richiede una serie di angosciosi contrattempi che impediscono alle due sorelle di ritrovarsi, finché il pubblico, sollevato dalla tensione, è disposto ad accettare come del tutto plausibile il loro casuale ricongiungimento. Una delle più evidenti ed ingegnose varianti griffithiane rispetto a *The Two Orphans* è stata quella di dare maggiore peso al personaggio di Henriette. Questo riequilibrio dei ruoli, che rende Louise – tenuta prigioniera e minacciata sessualmente da Jacques Frochad – ancor più passiva e impotente rispetto alla disperazione di Henriette e al suo quasi inutile tentativo di rintracciare la sorella, amplia palesemente il ruolo di Lillian Gish. Il personaggio di Henriette è ulteriormente sviluppato dalle sua non premeditata offerta di asilo a Danton, dalla conseguente malevolenza nei suoi confronti di Robespierre e dalla rinuncia all'amore e al matrimonio fino a che non sia stata ritrovata Louise. E interpretare le sfumature delle emozioni più complesse – amore, paura, sconcerto, diniego – ha sempre rappresentato la *pièce de résistence* nello sperimentato repertorio espressivo di Lillian Gish. Il copione francese e quello inglese rievocano entrambi le colpe segrete della Contessa – il primo matrimonio, il rapimento della figlioletta, le seconde infelici nozze – che la nobildonna confida a de Vaudrey per incrinare la fiducia tra il conte de Linières e suo nipote, dissidio che si aggrava ulteriormente quando il conte, giudicando il prossimo a misura della propria moralità, si convince erroneamente che Henriette sia l'amante di de Vaudrey. – David Mayer [DWG Project # 603]

The title credits for Orphans of the Storm *acknowledge that Griffith's film is based upon Eugène Cormon's and Adolphe d'Ennery's* The Two Orphans. *The drama first appeared as* Les Deux orphelines *at the*

Théâtre Porte St. Martin in Paris in January 1874. Receiving favourable notices and drawing large audiences, it was soon pirated by anonymous translators who hawked their English-language versions to foreign managers who then rushed these illicit translations into production before injunctions halted their transgressions. Simultaneously, but slower in achieving playable scripts, more circumspect London and New York managers negotiated agreed adaptations by John Oxenford (London) and N. Hart Jackson (New York), the latter for A.M. (Harry) Palmer, manager of Manhattan's Union Square Theater. Unauthorized versions, in some respects more faithful to the original French text than adaptations reshaped to meet London and New York tastes, had been suppressed by prosecutions but never wholly eradicated from the repertoire. These rogue translations periodically surfaced on American rural circuits, and were later to compromise Griffith's rights to the Jackson-Claxton American version of the play. Unlicensed texts were also to encourage Griffith to alter elements of the drama's plot to answer his need for a suspenseful filmic climax.

N. Hart Jackson's licensed version, premiered in December 1874, cast the 26-year-old Kate Claxton as Louise. Kitty Blanchard, another popular young actress of the day, took the role of Henriette. Blanchard moved on to other parts, but Claxton became so identified with the role of the abused and exploited blind heroine that, soon after 1874, she purchased the U.S. copyright from Palmer and Jackson and, forming her own combination company (the term combination *indicating that she had supplemented Jackson's melodrama script with variety turns and additional musical numbers), toured the play though the American hinterlands for over 30 years, eventually staging a major New York revival in 1904. In 1921 Griffith leased from Claxton what he assumed were exclusive performance rights to this play, only to discover that Claxton's copyright had lapsed. He further found that, by virtue of William Fox's 1915 film version (directed by Herbert Brenon) of the play, starring Theda Bara as Henriette and Jean Sothern as Louise – which apparently drew on several versions, authorized and pirated, of the script – Fox now held U.S. copyright. Griffith was obliged to settle with Fox. Therefore, the phrase "through arrangement with Kate Claxton" on the main title to* Orphans of the Storm *conveniently obscures vexed issues of ownership which Griffith prefers to elide.*

The Palmer-Jackson-Claxton version of the play was set forth in seven scenes, initially arranged as a four-act drama but, by the 1890s, as a three-acter. Anxious to emulate as much as possible of the Paris production, Palmer dispatched his stage manager to the Théâtre Porte St. Martin to obtain the designers' costume sketches and renderings and maquettes of stage settings viewed by Paris spectators. Four of these settings are again closely reproduced in Griffith's film: the Paris street where the two orphans arrive and are separated; the Frochards' underground lair; the west front of St. Sulpice, complete with the addition of Richard Marston's stage snowstorm effect; and in the opening shot of La Salpétrière women's prison from where Henriette, betrayed by Robespierre and arrested and imprisoned by the Count de Linières, is about to be dispatched to the penal colony of Cayenne, far from the attentions of her aristocratic suitor, the Chevalier de Vaudrey. Images of these stage sets, obviously popular and known to theatre audiences, were also reproduced on sheet-music covers when songs and incidental music by Henry Tissington, the play's musical director and conductor of the orchestra at the Union Square Theatre, were published in simplified "reductions" for domestic pianos.

Both in the Paris and American versions of The Two Orphans*, the action is set entirely in the year 1784. Nothing of the Revolution, neither the initial uprisings of 1789 nor the Terror of 1794 intrudes. There is no Bastille to storm, no tribunal, no guillotine, no Committee of Public Safety, no Danton, no Robespierre, no orgiastic* carmagnole *dance. These elements will come – almost unaltered – from other Victorian plays by other dramatists. The only note of social unrest and political protest in* The Two Orphans *is a reference to the long-delayed performance, to be attended by de Vaudrey, of Beaumarchais'* The Marriage of Figaro. *Neither is there a prologue in* The Two Orphans *which enacts the assassination of the Countess de Linières' first husband, the abduction of her infant daughter Louise, Louise's rescue from the cold church steps and her arrival in the poor family where the infant Henriette also lives. Griffith will find and take his models for a prologue from other dramas. Instead, the stage-play begins with the "sisters'" arrival in Paris, Henriette's kidnapping, and Louise's forced co-option into the Frochard family. Subsequently, Henriette meets de Vaudrey, an appalled and unwelcome spectator at the Marquis de Praille's orgy, and is rescued by him.*

The developing romantic relationship between Henriette and de Vaudrey is realized more slowly in The Two Orphans *than in Griffith's film, and much of the suspense and spectators' anxieties are focused, not on this love affair, but upon the plight of Louise. Pity for Louise is intensified by her plaintive begging song, the lyrics unrecovered at the time of this writing, but Henry Tissington's melody is remembered and recycled in the* andante *passages of Louis F. Gottschalk's and William Frederick Peters' 1921 film score. Jackson's stage adaptation calls for a number of agonizing near-misses, the sisters just failing to meet, until the relieved audience is prepared to ascribe total plausibility to their eventual reunion. One of Griffith's more conspicuous and astute alterations to* The Two Orphans *is to accord more weight to Lillian Gish's Henriette. This re-balancing of roles, resulting in a more passive and helpless Louise – imprisoned and sexually intimidated by Jacques Frochard – when seen against Henriette's desperation and almost futile search to recover her sister, visibly enlarges Lillian Gish's role. Henriette's character is further enlarged by her unpremeditated sheltering of Danton, her consequent alienation from Robespierre, and her sacrifice of love and marriage until Louise can be found. Enacting such confused emotions – love, fear, bewilderment, denial – are known and exploited Lillian Gish strengths. Both French and English-language scripts call for the Countess' guilty secrets – her former marriage, her stolen child, her unhappy second marriage – which she confides to de Vaudrey, to cause a breach of trust between the Count de Linières and his nephew which widens when the Count, judging another by his own standards, mistakenly assumes that Henriette is de Vaudrey's mistress. – DAVID MAYER [DWG Project # 603]*

Prog. 3

ONE EXCITING NIGHT (Una notte agitata) (D.W. Griffith, Inc., US 1922)
Regia/dir: D.W. Griffith; *cast:* Carol Dempster, Henry Hull, Porter Strong, Morgan Wallace; 16mm, 3,887 ft., 136' (19 fps); *fonte copia/print source:* The Museum of Modern Art, New York.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.
Nell'estate del 1922, Griffith cercò di assicurarsi i diritti di *The Bat*, una fortunatissima pièce teatrale di Mary Roberts Rinehart e Avery Hopwood, che aveva debuttato a Broadway nel 1920, rimanendo in cartellone per ben 878 repliche consecutive. Considerato "il nonno" di tutti i film di genere "mistery con casa infestata", *The Bat* narra la vicenda di una donna che prende in affitto la casa di un banchiere, che forse è morto – o forse no – durante un suo viaggio nel Colorado. Fin dai primi giorni di permanenza nella casa, la donna avverte degli strani fenomeni e i ripetuti tentativi di intrusione da parte di qualcuno. Tuttavia, rifiuta di ascoltare chi le consiglia di abbandonare la tenuta. Nella banca dell'uomo dato per morto viene constatato l'ammanco di una grossa somma di denaro, che si sospetta lo stesso banchiere abbia occultato nella propria casa, in attesa del momento opportuno per tornare a recuperarlo di nascosto. Ma la lista di chi aspira al ritrovamento del malloppo è molto lunga: il cassiere della banca ingiustamente accusato del misfatto; un detective intenzionato a risolvere il mistero; un dottore amico di famiglia; un nipote squattrinato; la nipote della donna, coinvolta in una love story col cassiere; e il "Pipistrello" del titolo, un ladro ed assassino che tiene in scacco la polizia locale.
Non disponendo di abbastanza denaro liquido per acquistare il dispendioso *copyright* della commedia, che secondo *Variety* ammontava a ben 150.000 dollari, Griffith fece di necessità virtù scrivendo da solo la storia di una casa infestata. Usando lo pseudonimo di Irene Sinclair – "una giovane scrittrice del Kentucky" – Griffith sviluppò un copione sufficientemente generico da non incappare in problemi di plagio, spingendosi addirittura (nel luglio del 1922) a registrare il *copyright* del proprio trattamento con il titolo "The Haunted Grange", anche se poi il prodotto finale risultò notevolmente modificato rispetto all'abbozzo originale. Come protagonista maschile, Griffith scritturò Henry Hull, fresco reduce da un trionfale successo personale a Broadway in un'altra commedia gialla "con casa infestata", *The Cat and the Canary*; mentre il personaggio di Agnes Harrington venne affidato a Carol Dempster, che si produce in quella che è tutt'oggi la meno convincente delle sue imitazioni delle sorelle Gish e di Mae Marsh.
Le riprese e il montaggio furono completati senza contrattempi e dopo una proiezione in anteprima, *One Exciting Night* fu pronto per la distribuzione. Concepito fin dall'inizio come un low-budget, il film confinava l'intera azione scenica nella tenuta di villa Fairfax, buia, claustrofobica e perfettamente congeniale a quel tipo di storia. Ma il prodotto finale apparve troppo modesto agli occhi di Griffith, che avvertiva la mancanza di un climax drammatico appropriato e all'altezza dei suoi passati successi. Gli dava man forte in questo Carol Dempster, che, stando al racconto di almeno un testimone, si era lamentata col regista per la scarsa spettacolarità del film. Fu così che venne girata una dispendiosa scena di tempesta da inserire nel finale. In seguito, Griffith dichiarerà di avere approfittato di una violenta tempesta naturale di metà giugno, ma quella che appare sullo schermo è palesemente artificiale. Con macchine del vento, un enorme parco luci e un ammasso di arbusti e rami d'albero venne creato un mezzo uragano vistosamente finto e privo di ogni efficacia drammatica. Il suo costo elevato (intorno ai 250.000 dollari) provocò uno sforamento tale del budget da rendere ben difficile, per non dire impossibile, realizzare con *One Exciting Night* un qualche guadagno.
Naturalmente, una mal consigliata sequenza di tempesta non rappresentava il problema principale del film. *One Exciting Night* era sostanzialmente un thriller comico, e, in quanto tale, avrebbe richiesto una sceneggiatura di ferro e una regia dal tocco leggero – qualità che non erano propriamente tra i punti di forza di D.W. Griffith. Per quanto riguarda la comicità, Griffith fece ricorso ai più volgari ed offensivi stereotipi razziali, ritraendo il personaggio di Romeo Washington come un inetto fannullone, il cui tremare di paura alla minima provocazione ogni minima era chiaramente inteso a solleticare il riso sfrenato del pubblico. Inoltre, il personaggio di Romeo era interpretato da Porter Strong, un attore bianco truccato da nero, cosa che rende l'effetto ancora più penoso per un pubblico moderno. Ma gli spettatori di allora non si facevano alcuno scrupolo nell'accettare la convenzione degli attori bianchi con la faccia tinta di nero; e infatti, come si evince dalle recensioni dell'epoca, il pubblico considerava Porter Strong e Irma Harrison, la cameriera, due artisti esilaranti e molto abili nelle loro esibizioni truccati da negri.
Ma ancor più dell'uso di stereotipi offensivi, è l'incapacità di Griffith di cogliere l'essenza della sua stessa storia – capendo cosa e perché avrebbe potuto farla funzionare al meglio – a determinare il fallimentare risultato di *One Exciting Night*. Invece di sviluppare con cura la trama e introdurre chiaramente i personaggi, Griffith procede a casaccio su ambo i fronti, ricorrendo a una pletora di didascalie descrittive per mandare avanti la storia e facendo apparire i personaggi quando più gli accomoda. Spesso e volentieri, le motivazioni sono di una tale ovvietà che lo spettatore si chiede il perché di tanto agitarsi sullo schermo. Mani che ghermiscono, personaggi dai travestimenti grotteschi, pannelli che scivolano, porte che cigolano, ombre minacciose che celano terrori sconosciuti sono elementi specifici del genere mistery, ma invece di intrecciarli sapientemente alla trama della sua storia per trarne la massima efficacia, Griffith li cala indiscriminatamente senza ottenere alcun effetto, o quasi, tralasciando di capire che non sono accorgimenti arbitrari per spaventare il pubblico, ma il cuore stesso del congegno

e, in primis, il motivo per cui il pubblico presta attenzione alla storia. *One Exciting Night* non serba la minima traccia della leggendaria abilità manipolatoria di Griffith; e perfino la sequenza della tempesta finale, che nelle sue intenzioni avrebbe dovuto rivaleggiare coi gloriosi finali dei suoi film precedenti, risulta singolarmente piatta. In questo film viene a mancare il suo infallibile senso del ritmo cinematografico, ma forse, in ultima analisi, tutto ciò dipende proprio dalla scarsa affinità di Griffith col genere mistery. Molto prima della fine, il pubblico sa già chi è l'assassino, e nessun disastro naturale ricreato in studio può aiutare *One Exciting Night* a risollevarsi da una simile, basilare défaillance. – STEVEN HIGGINS [DWG Project # 605]

In mid-1922, Griffith attempted to secure the rights to The Bat, *an enormously popular play by Mary Roberts Rinehart and Avery Hopwood that had opened on Broadway in 1920, running for a phenomenal 878 performances. Considered the "granddaddy" of all haunted house mysteries,* The Bat *tells the story of a woman who rents the home of a banker who may or may not have died while on a trip to Colorado. During her first few days in the house, she becomes aware of strange happenings and someone's insistent attempts to break in. She is warned to leave the estate but refuses to do so. A large sum of money is missing from the dead man's bank and it is suspected that he stole the money himself and hid it in the house, waiting only for the chance to sneak back and retrieve it. However, there is a long list of others who also want the money: the bank cashier wrongly accused of the crime; a detective trying to clear up the mystery; a doctor who is a close friend of the family; a nephew who is penniless; the woman's niece, who is romantically involved with the cashier; and "The Bat", a murdering thief who has been eluding the local police.*

Because he did not have enough ready money to purchase this valuable property, the rights for which were reported by Variety *to be $150,000, Griffith did the next best thing: he wrote his own haunted house story. Using the pseudonym Irene Sinclair – "a young Kentucky authoress" – Griffith constructed a continuity generic enough to circumvent any copyright problems, and then went so far as to copyright his own treatment in July of 1922 as "The Haunted Grange", although the final film would differ significantly from this initial sketch. As his leading man, Griffith hired Henry Hull, fresh from his star turn on Broadway in another haunted house play,* The Cat and the Canary*; the character of Agnes Harrington was played by Carol Dempster, in her least convincing imitation to date of the Gishes and Mae Marsh.*

The photography and editing of One Exciting Night *were completed without incident, and the entire production was previewed and ready for release in short order. As originally planned, the film was a modest production, taking place primarily within the confines of the Fairfax mansion, a dark and claustrophobic environment perfectly in keeping with such a story. Griffith, however, felt that the production was too modest and lacked an appropriately dramatic climax, one worthy of his past successes. In this he was encouraged by Carol Dempster, who, according to at least one eyewitness account, complained to her director that the film was not big enough. As a result, a storm sequence was filmed at huge expense and worked into the film's finale. Griffith later claimed that an unusually severe mid-June storm had been the source of the sequence, but the evidence onscreen makes it clear that the entire storm was man-made. Wind machines, enormous banks of lights, and numerous lightweight trees and tree limbs combined to create a near-hurricane that was all too obviously fake and without dramatic effect. The cost was considerable (nearly $250,000) and put the film significantly over its original budget, making it difficult, if not impossible, for* One Exciting Night *to finally turn a profit.*

Of course, an ill-advised storm sequence was not the film's primary problem. At its heart, One Exciting Night *was a comic thriller and, as such, required a tightly knit story directed with a light touch – neither of which were among D.W. Griffith's strengths. For comedy, Griffith fell back upon the broadest and most offensive kind of racial stereotyping, portraying the character of Romeo Washington as a lazy good-for-nothing whose quaking in terror at the slightest provocation was clearly meant to incite riotous laughter in the audience. The fact that the part of Romeo was acted by Porter Strong, a white man in blackface, makes the effect all the more painful for modern audiences. Moviegoers of the time, however, had little or no problem with the convention of white performers in blackface; in fact, if reviews of the time are any indication, audiences found Porter Strong and Irma Harrison, the maid, to be skilled burnt cork performers and highly entertaining.*

More than the use of offensive stereotypes, Griffith's inability to grasp the essence of his own story – knowing what would make it work and why – is the reason for One Exciting Night's *ultimate failure. Rather than carefully unfold his plot and clearly introduce his characters, Griffith does both haphazardly, using an overabundance of explanatory intertitles in an effort to move his story forward and dropping characters into the film wherever convenient. All too often, motivations are spelled out with such obviousness that the audience is left to wonder what all the fuss is about on the screen. Clutching hands, characters in grotesque disguises, sliding panels and creaking doors, ominous shadows that contain unknown terrors – these are the essential elements of the mystery genre, but rather than weave them into the fabric of his story for maximum effect, Griffith drops them indiscriminately into the plot with little or no effect, failing to understand that they are not arbitrary devices with which to scare the audience, but are instead the very heart of the matter, the reason why the audience is paying attention to the story in the first place. Griffith's legendary ability to manipulate an audience is nowhere to be found in* One Exciting Night*; even the final storm sequence, which he hoped would rival the triumphs of his previous film finales, falls oddly flat. Griffith's usually unerring sense of cinematic rhythm fails him in this film, and one can only assume it is because he has so little affinity for the mystery genre. Long before the film is over, the audience knows who the killer is, and no natural disaster created in the studio can help* One Exciting Night *recover from such a basic flaw. – STEVEN HIGGINS [DWG Project # 605]*

Prog. 4

THE WHITE ROSE (La rosa bianca) (D.W. Griffith, Inc., US 1923)
Regia/dir: D.W. Griffith; *cast:* Mae Marsh, Carol Dempster, Ivor Novello, Neil Hamilton; 35mm, 8,932 ft., 132' (18 fps); *fonte copia/print source:* The Museum of Modern Art, New York. Stampa/*Printed* 1977.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.
The White Rose potrebbe sembrare una rielaborazione di *Way Down East*, ma con una sorprendente serie di varianti. L'azione, dalla campagna ora generosa ora gelida del New England puritano, si sposta nelle fumose paludi della Louisiana, con le sue aristocratiche e decadenti dimore, i torrenziali rovesci di pioggia e l'onnipresente tillandsia che pende dagli alberi. La diversa ambientazione produce anche una diversità di toni, e la storia della innocente fanciulla di campagna sedotta dal mascalzone di città assume sfumature molto più complesse e contraddittorie. Le figure maschili del seduttore e del salvatore (incarnate nel film precedente da un bellimbusto come Lennox Sanderson e da un giovane fattore come David Bartlett) qui si fondono nella figura ambigua e tormentata di Joseph Beaugardé, che è sia il seduttore sia, alla fine, il marito, ed anche, per complicare ulteriormente le cose, ministro del culto. La tormentata concezione della sessualità e il senso di colpa di Joseph esercitarono una forte attrazione su Griffith e l'attore inglese Ivor Novello interpreta il personaggio come un moderno Arthur Dimmesdale: l'interpretazione forse non è del tutto riuscita, ma ci dà una figura che costituisce tuttora l'indagine più approfondita della sessualità maschile condotta in un film di Griffith.
Il mito del declino di Griffith viene generalmente associato (e spesso spiegato) con la sua condizione di sorpassato moralista vittoriano sempre più fuori sintonia coi costumi e i dettami stilistici dell'"età del jazz" anni '20. Questa lettura non solo difetta di sottigliezza, ma soprattutto misconosce una caratteristica fondamentale del cinema di Griffith, che, come sottolinea Ejzenštejn, non è mai mera celebrazione di antiquati valori rurali o accettazione dei ritmi veloci della vita moderna, bensì – crucialmente – una complessa rappresentazione dell'incontro tra questi due mondi opposti. Liquidare Griffith come "antiquato" significa ignorare i suoi talora sofferti tentativi di conciliare il vecchio e il nuovo, di trasferire i valori del passato nel mondo nuovo e viceversa. In quest'ottica, *The White Rose* può essere letto come la parabola di una donna in pericoloso equilibrio tra sorpassati valori patriarcali di rifiuto dell'espressività sessuale e le allettanti seduzioni del mondo moderno.
La sessualità svolge un ruolo centrale in questo incontro tra il vecchio e il nuovo – e mi riferisco tanto alla sessualità e al desiderio quanto alla differenza tra i sessi. Il ruolo cruciale del desiderio negli intrecci (e negli stilemi) griffithiani è stato anch'esso oscurato dalla tendenza a considerare il regista come un puritano di epoca vittoriana. Così come non è più ammissibile ridurre quest'epoca ad una semplicistica negazione della sessualità, non possiamo trascurare la dimensione sessuale del cinema di Griffith. Ma Griffith non esemplifica semplicemente i costumi sessuali e la morale repressiva dell'epoca vittoriana: analogamente a Thomas Hardy e a Charles Dickens, egli contribuisce al superamento della nozione vittoriana dei ruoli e comportamenti sessuali. Griffith si dibatte fra la devozione al culto della donna ideale, madre e angelo del focolare, e l'attrazione per una figura di donna moderna, con un approccio giocoso alla sessualità. Sono due prospettive che rimangono entrambe intrappolate in una concezione patriarcale e ambivalente del femminile, da cui derivano modelli di genere non proprio progressisti. Ma nei suoi lungometraggi, Griffith rappresenta da un lato la caduta del virginale "angelo del focolare" (Lillian Gish, che può sembrare nata per incarnare questo ruolo, nei film di Griffith lo interpreta spesso in senso tragico) e, al contempo, lascia trasparire una crescente fascinazione per un ruolo femminile alternativo (reso da molti punti di vista attraverso la figura di una *ragazza* più che di una *donna*): la donna che affronta la sessualità come un gioco, come esibizione di fascino. La prima a incarnare questo ruolo è stata Mae Marsh nell'episodio moderno di *Intolerance*, ruolo che in qualche modo le fornisce la traccia per la Bessie/Teazie di *The White Rose*. Rispetto all'interpretazione più unidimensionale di questa proto-maschietta data da Clarine Seymour in film quali *True Heart Susie*, il personaggio di Mae Marsh in *The White Rose* passa attraverso un'ininterrotta serie di trasformazioni, che, da giocosa donna-ragazza, dopo una melodrammatica odissea di immeritate sofferenze, la tramuterà in una madre e, infine, in una moglie.
A prima vista, le strane dinamiche delle immagini di *The White Rose* possono sembrare un mero cliché melodrammatico, ma se si spinge oltre il proprio sguardo, diventa evidente che Griffith sta cercando di elaborare una nuova concezione della sessualità e non semplicemente riproponendo un racconto allegorico vittoriano. E tuttavia, questo nuovo interesse nell'esplorazione della sessualità e della sensualità non esenta Griffith, come già Thomas Hardy, da una forte propensione per il tema della colpa. Di qui l'esplorazione del personaggio maschile interiormente diviso del film, in netto contrasto con i ruoli tradizionali del melodramma – il mascalzone senza cuore e il giovane dabbene – di *Way Down East*. L'atmosfera umida della Louisiana notturna sembra incoraggiare l'espressione della passionalità erotica, e anche la presenza di Mae Marsh al posto di Lillian Gish nel ruolo della donna sedotta e abbandonata contribuisce a determinare un maggior grado di espressività sessuale. Nelle vicende di *The White Rose* si avverte il coinvolgimento erotico di Griffith sia nella sua identificazione con Teazie, che cerca di esprimere un modello di sessualità moderna pur salvaguardando il concetto tradizionale di brava ragazza, sia nel suo allineamento con il tormentato Joseph, che anela a un nuovo regno di piaceri sensuali ed emozioni lottando nel contempo contro un opprimente senso di colpa.

Non appena iniziata la preparazione di *The White Rose*, Griffith inviò un telegramma a Mae Marsh (*The Griffith Papers,* 27 aprile 1921), dicendole di aver rivisto da poco la più grande interpretazione femminile finora apparsa sullo schermo: la sua, nel ruolo della "sorellina", in *The Birth of a Nation*. Nel pantheon delle primedonne griffithiane, Mae Marsh viene spesso sottovalutata – cosa che in parte si deve sicuramente all'indiscutibile eccellenza di Lillian Gish, ma anche, io credo, al fatto che *The White Rose*, dove troviamo la sua interpretazione più complessa, non ha mai goduto di grande attenzione. Mae Marsh, al contrario di Lillian Gish, non era un'attrice di formazione teatrale, ma una ragazzina venuta a visitare uno dei set in esterni della Biograph che Griffith notò e scritturò per la sua somiglianza con l'attrice di prosa Billie Burke. Forse non possiede il prodigioso controllo delle espressioni facciali della Gish, però sa muovere il corpo con maggiore grazia (spesso, quando deve affrontare qualche giravolta di danza, Lillian Gish appare piuttosto impacciata, mentre Mae Marsh appare del tutto naturale). Ma il talento della Marsh, più che sull'espressività, sta nella sua profonda vulnerabilità e schiettezza davanti alla macchina da presa. Nel ruolo di Bessie, l'"orfana di prima classe", e di Teazie, l'aspirante "jazz-baby", l'attrice trasmette un vivo desiderio di piacere e far piacere ed il bisogno di essere amata. Rivelando così la commovente innocenza di chi al mondo circostante chiede solo un po' di attenzione e di affetto – ricevendone ancora meno: giudizi crudeli, disprezzo, abbandono.

Sarebbe fuorviante affermare che *The White Rose* eluda il melodramma: il tema della madre abbandonata col suo fardello di sofferenze costituisce un elemento base del melodramma familiare, e indubbiamente in questo film Griffith ne esplora al massimo grado le potenzialità morali, esprimendo ed esaltando a un tempo i segni della vera virtù. Ma Griffith stava anche faticosamente procedendo a una ridefinizione del melodramma. Nel corso di tutta la sua carriera, egli ha rielaborato l'eredità del melodramma teatrale attraverso il nuovo mezzo cinematografico; ma, per capire realmente la sua opera, occorre tener presente che questa trasformazione comportava un costante processo innovativo. L'aspetto più stimolante dei film della maturità di Griffith sta in parte nel fatto che egli vi rielabora pure il proprio contributo al cinema, sforzandosi costantemente di individuare nuovi modi per esprimere il desiderio umano, costruendo scenari di tragedia ma anche di redenzione. In *The White Rose*, ancor più che dagli aspetti espressivi del melodramma, Griffith cerca di liberarsi del cliché manicheo del "cattivo" connotato come "caduto" e in attesa di redenzione. Analogamente, il film evita di ricalcare l'"azione melodrammatica" del suo prototipo, *Way Down East.* A mio parere, quest'intenzione di Griffith emerge chiaramente in una delle scene chiave di *The White Rose* – quella in cui Teazie vaga sperduta col suo bambino nel bel mezzo di una tempesta tropicale – che è manifestamente concepita come parallela ed opposta a quanto avviene in *Way Down East* . Il contrasto tra le due situazioni è reso praticamente a ogni livello: il violento acquazzone notturno dell'una contrapposto al gelo invernale dell'altra; la sostanziale passività della Gish (accasciata, semisvenuta, sul banco di ghiaccio galleggiante che la sta trasportando verso la cascata) rispetto a Teazie che arranca strenuamente tra la pioggia e il fango col suo bambino in braccio; per non parlare del salvataggio di Anna da parte di David, che riunisce la coppia romantica e conclude la vicenda di *Way Down East*, mentre in *The White Rose* l'inconsapevole contiguità spaziale di Joseph e Teazie non comporta alcun salvataggio e la ragazza rimane a lottare da sola contro la furia degli elementi.

In *Way Down East* Griffith riprende brillantemente gli elementi scenografici tradizionali del melodramma (anzi, li arricchisce, aggiungendo al dramma originale la scena del salvataggio sul ghiaccio) e risolve le emozioni generate dalla rivelazione del tradimento subito da Anna Moore attraverso l'azione fisica del pericolo e del salvataggio, riscattando a un tempo la colpa di Anna con la sofferenza e ristabilendo, tramite l'azione di David, un'immagine eroica della mascolinità che va a compensare la mendacità di Sanderson. Con questa sequenza il film raggiunge un culmine di forte impatto drammatico, fisico ed emotivo – benché forse ideologicamente discutibile. Ma dato che la fusione in un unico personaggio della figura del seduttore e dell'innamorato non consente una semplicistica purificazione della colpa maschile attraverso un'azione fisica di eroismo, la tempesta di *The White Rose* descrive soltanto una traiettoria di sofferenza e ignoranza che rifiuta di sublimarle la redenzione spirituale attraverso l'eroismo fisico.

All'inizio degli anni '20 Griffith manteneva ancora una visione utopistica sulle possibilità future della società, della religione e del cinema, che riteneva parimenti capaci di immense, addirittura millenaristiche, trasformazioni. In questo, Griffith dava voce agli ideali progressisti e addirittura radicali su cui si andava plasmando la prima generazione del XX secolo – ideali che dapprima furono spazzati via dalla carneficina tecnologica del primo conflitto mondiale e poi dallo sviluppo postbellico della civiltà dei consumi. Griffith continuò a credere nei propri ideali, che non erano mero retaggio di una sensibilità vittoriana bensì l'espressione di un modernismo utopisticamente millenarista che proclamava nuovi ruoli per la sessualità e una nuova libertà per le donne, sia pure sotto il segno di una nuova spiritualità. Per molti aspetti, e in particolare sotto il profilo politico e sociale, gli anni '20 possono essere considerati come un periodo di reazione e polarizzazione man mano che l'attivismo politico e l'idealismo di figure quali Vachel Lindsay o Lewis W. Hine perdevano i favori delle istituzioni ufficiali ed apparivano sempre più irrilevanti alle forze progressiste dopo la rivoluzione russa. *The White Rose* non va visto come l'antiquato melodramma vittoriano di un regista sempre meno al passo coi tempi e ormai prossimo a perdere la sua indipendenza di cineasta, ma come un'opera che faceva intravedere un futuro già dimenticato, una visione utopica insostenibile ai più. – Tom Gunning [DWG Project 607]

The White Rose *could be seen as Griffith's reworking of* Way Down East*, but with a striking series of variations. The setting moves from the alternately bountiful and frigid rural landscape of New England Puritanism to the steamy Louisiana bayou country, with its decaying aristocratic mansions, torrential downpours and omnipresent Spanish moss draping the trees. This change in setting allows a change in tone as well, as the story of rural purity seduced by a city cad takes on complex shading and contradictions. The masculine figures of seducer and rescuer (represented by dandy Lennox Sanderson and farm boy David Bartlett in the earlier film) are here fused into the anguished and ambiguous figure of Joseph Beaugardé, both seducer and – ultimately – husband, and, to complicate things even more, Minister of God. Joseph's tortured sense of both sexuality and guilt strongly engaged Griffith, and the performance as an updated Arthur Dimmesdale by English actor Ivor Novello, while perhaps not totally successful, nonetheless provides Griffith's most multi-layered investigation of male sexuality.*

The myth of Griffith's decline is bound up with (and often explained by) a claim that Griffith as an old-fashioned Victorian moralist became increasingly out-of-step with the mores and styles of the 1920s "Jazz Age". This reading overlooks not only subtleties, but ignores the major thrust of Griffith's filmmaking, which, as Eisenstein pointed out, was never exclusively the celebration of old-fashioned rural values or the embracing of the fast-paced tempo of modern life, but – crucially – a complex staging of the encounter between these two opposed worlds. To dismiss Griffith as "old-fashioned" entails missing his often tortured attempt to reconcile the old and new, to bring old-fashioned values into the new world and vice versa. If nothing else, The White Rose *must be read as a parable about the dangers of a woman maintaining the old-fashioned patriarchal values of the repression of sexual expressiveness and glamour in the modern world.*

Sexuality takes center stage in this encounter between the old and new – and I mean sexuality and desire as much as gender. The crucial role of sexual desire in Griffith's plots (and indeed in his stylistics) has also been obscured by the view of him as a puritanical Victorian. Just as we can no longer maintain a notion of the Victorian Age as one that simply ignored sexuality, we cannot overlook the sexual dimension of Griffith's filmmaking. But Griffith does not simply exemplify Victorian sexual mores and repression. Rather, he participates in the breakdown of the Victorian view of the role and representation of sexual behavior, as much akin to Thomas Hardy as to Charles Dickens. Griffith wrestles with a devotion to the Cult of Pure Womanhood, devoted to Motherhood and domesticity, and with the attraction of a modern sense of woman as sexual, but also playful. Both these views certainly remain trapped within patriarchal ambivalences toward the feminine, hardly offering progressive models of gender. But in his feature films Griffith stages the breakdown of the virginal "angel of the house" (Lillian Gish may seem born to play the role, but in Griffith's films she most often enacts it as tragedy), and a growing fascination with an alternative female role (figured in many ways as a girl *rather than a* woman*): the woman who approaches sexuality as a game, a play of surface glamour. Mae Marsh first incarnated this role in the Modern Story of* Intolerance*, which in some ways provides a sketch for her character of Bessie/Teazie in* The White Rose*. In contrast to the more one-dimensional portrayal of this proto-flapper type by Clarine Seymour in such films as* True Heart Susie*, Marsh in* The White Rose *carries this role through a prolonged transformation, a melodramatic odyssey, as the playful girl-woman, enduring undeserved suffering, becomes a mother and ultimately a wife. To any viewer willing to look beyond images whose unfamiliar dynamics might first appear as melodramatic clichés, it should be clear that in* The White Rose *Griffith tries to work out a new view of sexuality, not simply retelling Victorian morality tales. But, a bit like Thomas Hardy, Griffith finds that exploring a new interest in sexuality and sensuality does not release him from a strong indulgence in guilt. Hence the exploration in this film of the interiorly divided male character, in sharp contrast to the traditional melodramatic roles of heartless cad and earnest young man in* Way Down East*. The humid atmosphere of the Louisianan night seems to foster the expression of sexual passion in* The White Rose*, while having Mae Marsh, rather than Lillian Gish, take the main role of the woman seduced and abandoned also entails a greater degree of sexual expressiveness. One senses Griffith's own erotic investment in this story, his identification with Teazie trying to discover a new mode of modern sexuality, while preserving the traditional sense of being a good girl, as well as his alignment with Joseph's tortured pursuit of a new realm of sensual delight and emotional involvement while struggling with an overwhelming guilt.*

Around the time Griffith began planning The White Rose *he sent a telegram to Mae Marsh telling her he had just seen again the greatest performance by an actress on film: her role as Little Sister in* The Birth of a Nation *(*The D.W. Griffith Papers*, D.W. Griffith to Mae Marsh, 27 April 1921). Marsh frequently gets overlooked in the pantheon of Griffith's leading ladies, due partly to the indisputable power and range of Lillian Gish, but also, I feel, because this film showcasing her most complex performance has received so little attention. Marsh was not an actress trained on stage as Gish was, but a teenager Griffith noticed and decided to cast during one of her visits to a Biograph shooting location because of her resemblance to stage actress Billie Burke. Arguably she does not possess Gish's uncanny control of facial expressions, but, on the other hand, she moves her whole body more gracefully than Gish (the dancing around the sets that often seems awkward when Gish attempts it seems natural with Marsh). But more than expressiveness, Marsh's talent lies in a profound vulnerability and openness to the camera. As Bessie, the "first class orphan", and Teazie, the would-be Jazz-baby, Marsh projects an eager desire to please, to be liked, and a need to be loved. All of this reveals her poignant innocence, expecting so little from the world other than attention and affection – and receiving even less: harsh judgment, contempt, abandonment.*

It would be misleading to indicate that The White Rose *eschews melodrama; the basic situation of the abandoned mother and her suffering constitutes the core of the domestic melodrama, and Griffith most certainly explores melodrama's heightened degree of moral*

expressiveness in this film, as well as the expression and recognition of the true signs of virtue. But Griffith also labored to redefine melodrama. Throughout his career Griffith redefined the heritage of melodramatic theater through the new medium of cinema; but, to truly understand Griffith's career, we need to recognize this transformation demanded a constant process of innovation. The excitement of Griffith's mature films lies partly in the fact that he redefines even his own contribution to cinema, constantly searching for new ways to express human desire fashioning scenarios of tragedy as well as redemption.

What Griffith labors to avoid in The White Rose *consists less of the expressive aspects of melodrama than its scenario of Manichean villainy portraying the guilty man as "fallen" and in need of redemption. Likewise, the film avoids the "melodramatic action" of its prototype* Way Down East. *This contrast can be made very directly, since I believe that Griffith conceived a key scene from* The White Rose *in explicit parallel and contrast to* Way Down East*: Teazie's wandering with her baby in the midst of a tropical storm. The contrast between scenes operates on nearly every level: the drenching nighttime rain of the one contrasted with the winter cold of the other; Gish's basic passivity on the ice floe (collapsed and nearly unconscious as the ice bears her toward the falls) compared to Teazie endlessly trudging through rain and mud, carrying her child; and, perhaps most importantly, the rescue of Anna by David which joins the romantic couple and resolves the film in* Way Down East*, compared to the unwitting spatial proximity of Joseph and Teazie in* The White Rose*, which effects no rescue and leaves her to contend with the elements alone.*

In Way Down East *Griffith brilliantly followed traditional melodramatic scenography (indeed increased it: he added the ice floe rescue to the original melodrama source) resolving the emotions generated by the revelation of Anna Moore's betrayal through the physical action of danger and rescue, purging not only Anna's shame with suffering, but also re-establishing, through David's action, a heroic image of masculinity to counter Sanderson's mendacity. The sequence provides a climax that is as dramatically, emotionally, and physically satisfying as it may be ideologically dubious. But just as the collapse of seducer and lover into one figure in* The White Rose *does not permit the simple purging of male guilt thorough heroic physical action, the rainstorm sequence describes a trajectory of suffering and ignorance, refusing to sublimate spiritual redemption through physical heroism.*

Griffith maintained in the early 1920s a vision of the utopian possibilities of society, religion, and the cinema, all of which he saw as capable of immense, even millennial, transformations. In this, he voices the progressive and even radical ideals of the first generation to shape the 20th century – ideals that in many ways were shattered by the technological carnage of World War I on the one hand, and by the post-war growth of a consumer culture on the other. Griffith continued to believe in his ideals that are less those of a Victorian sensibility than of a utopian and millennial modernism, proclaiming new roles for sexuality and new freedom for women, but very much under the sign of a new spirituality. In many ways, especially politically and socially, the 1920s can be seen as a period of reaction and polarization as the political activism and idealism of such figures as Vachel Lindsay or Lewis W. Hine fell out of favor with established institutions and appeared increasingly irrelevant to progressive forces after the Russian Revolution. The White Rose *should not be seen as the old-fashioned Victorian melodrama of an increasingly out-of-step director about to surrender his independence as a filmmaker, but as a glimpse of a forgotten future, a utopian vision that few could sustain. – Tom Gunning [DWG Project # 607]*

Prog. 5

AMERICA (America) (D.W. Griffith, Inc., US 1924)
Regia/dir: D.W. Griffith; *cast:* Neil Hamilton, Erville Alderson, Carol Dempster, Charles Emmett Mack, Lionel Barrymore; 16mm, ft. 1292, 157' (18 fps); *fonte copia/print source:* Cineteca Griffith, Genova.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.

La versione originale di *America* venne depositata per il copyright e distribuita in 14 rulli, due in più di *The Birth of a Nation* e di *Orphans of the Storm (Le due orfanelle)*. La presente versione è molto più corta: si tratta infatti di una copia della distribuzione inglese, con un nuovo titolo, *Love and Sacrifice*. L'aspra animosità della guerra di centocinquant'anni prima, già neutralizzata nella versione originale, fu ulteriormente ammorbidita per questa versione, soprattutto attraverso la modifica delle didascalie. Le nuove didascalie sottolineano i natali americani del malvagio capitano Walter Butler e l'odio degli inglesi nei confronti di questo rinnegato che tradisce a un tempo il proprio re e la neonata repubblica. In questa versione, la Rivoluzione è caratterizzata come una guerra civile, inglesi contro inglesi, fratello contro fratello. Ma anche nella versione originale, l'anglofilia di Griffith (rafforzata dalla calda accoglienza da lui ricevuta nella primavera del 1917 in occasione della prima londinese di *Intolerance*, dagli accordi con gli inglesi per il film di propaganda bellica che poi divenne *Hearts of the World* e dalle riprese di alcuni episodi di *The Great Love*, cui nell'estate del 1917 parteciparono come figuranti alcuni membri dell'alta società inglese) rappresentava una garanzia: la suscettibilità britannica non sarebbe stata urtata. Griffith era sicuramente al corrente della sorte capitata a Robert Goldstein, il costumista che alla vigilia dell'intervento americano nella prima guerra mondiale aveva speso i soldi guadagnati finanziando *The Birth of a Nation* per produrre *The Spirit of '76* (Frank Montgomery, 1917) ed era stato condannato a svariati anni di prigione per aver prodotto un film ostile nei confronti dei nostri alleati.

La realizzazione di *America* giustifica appieno l'uso della parola superproduzione. Prima di tutto, c'era un soggetto all'altezza dell'uomo che aveva realizzato *The Birth of a Nation*, *Intolerance* e *Orphans of the Storm*. Le associazioni storiografiche, gli storici, le Figlie della Rivoluzione Americana e l'esercito statunitense offrirono collaborazione e consulenze gratuite. Dopotutto, si trattava pur

sempre del regista più stimato d'America alle prese con un soggetto di estrema importanza: il retaggio della Nazione. Quattro sono gli operatori accreditati. Contrariamente a quanto era avvenuto con *The Birth of a Nation*, ogni passo della nuova produzione venne ampliamente pubblicizzato. E quando ciò fu possibile, gli eventi storici vennero filmati nei luoghi originali. Le sequenze principali sono: Lexington, Massachusetts, dove nasce la storia d'amore tra Nathan Holden e Nancy Montague; Williamsburg, Virginia, dove l'aristocratica famiglia dei Montague riceve la visita di George Washington; il parlamento inglese, dove viene discussa la tassazione delle colonie d'America; Boston, dove la tassazione forzosa senza una rappresentanza infiamma la popolazione; l'assemblea legislativa della Virginia, dove Holden giunge come messaggero da Boston; i territori a nord di New York, dove il fratello di Virginia Montague possiede una ricca proprietà e il capitano Butler sobilla gli indiani tramando la fondazione di un nuovo impero; Boston, dove Butler incontra il generale Gage; 18 aprile 1775, Hancock e Adams riparano a Lexington per affidarsi alla protezione dei volontari; la cavalcata di Paul Revere e la resistenza del Concord Bridge; la battaglia di Bunker Hill; il Congresso delle colonie americane a Filadelfia; la firma della dichiarazione di indipendenza; a Nord i lealisti e gli indiani si riuniscono sotto il comando di Butler; Fort Esperance nella Mohawk Valley; i massacri della Cherry Valley; Butler si reca ad Ashley Court; Butler rivela i suoi progetti imperiali ai suoi fedelissimi; l'inverno a Valley Forge; Nathan, inviato in battaglia con gli uomini di Morgan, ritrova Nancy ad Ashley Court; Nathan, a cavallo, corre ad avvertire i coloni dell'arrivo di Butler e incontra di nuovo Nancy e suo padre quando arrivano i nostri a liberare il forte assediato in cui hanno trovato rifugio; Cornwallis firma la resa con Washington.

America era stato concepito come uno strumento ideale per insegnare agli scolari americani il loro retaggio storico. La reale diffusione del film in tal senso e l'eventuale efficacia che ebbe sugli studenti potrebbero costituire un interessante oggetto di studio. Quale che fosse la valenza didattica delle scene storiche ricostruite da Griffith, di sicuro avrebbero suscitato nelle scolaresche più entusiasmo di una normale, arida lezioni di storia. *America* rimase in distribuzione per molti anni ed ebbe svariate riedizioni. Grazie alla vendita aggiuntiva dei materiali di repertorio, il film finì col recuperare i costi produzione, ma dato che questi erano stati esorbitanti, fu mai veramente remunerativo. D'altronde, le pellicole didattiche, benché sollecitate da quanti cercavano di elevare il mezzo cinematografico e l'industria, non erano mai state molto popolari presso il grande pubblico, e men che mai potevano esserlo quando in cui il film fu distribuito, nel bel mezzo dell'Età del Jazz. Griffith aveva conquistato la totale indipendenza produttiva e il suo grande prestigio gli consentiva di ottenere tutto ciò che chiedeva, tuttavia, questa volta, le aspettative andarono deluse.

Il film, come la lavorazione, risultò pesante. La maestria griffithiana nel personalizzare la Storia attraverso le storie individuali questa volta non funzionò. L'idillio romantico tra due esponenti di fazioni politiche contrapposte, il ribelle Nathan Holden e la lealista Nancy Montague, rasentava l'assurdo, forse anche perché né Neil Hamilton né Carol Dempster possedevano la presenza magnetica che i ruoli avrebbero richiesto. A lungo andare, la pletora di eventi chiave della Rivoluzione di cui Nathan e/o Nancy si trovano ad essere casuali testimoni diventa una coincidenza troppo inverosimile. Nathan viene spedito per ogni dove con qualche incarico ufficiale, e immancabilmente, capita in mezzo ad un evento cruciale. Carol Dempster, col suo profilo aguzzo, e in particolar modo quando indossa il cappello con le piume di struzzo e muove il capo di qua e di là osservando gli eventi con vivo interesse, sembra lei stessa un pennuto; dal canto suo, Neil Hamilton non lascia trasparire la minima emozione neanche quando deve sacrificare il suo amore per la causa generale e la protezione della donna che ama alla salvezza della popolazione. Ma qui non siamo a *Casablanca* (1942). Probabilmente, la piattezza della recitazione è da imputare in pari misura alla direzione di Griffith e alla limitata comunicativa di Hamilton o, forse, è anche un sintomo dell'infatuazione del regista per Carol Dempster. Che infatti ottiene la maggior parte dei primi piani, da sempre unità di misura del potere di una star. Ma la sua non è una delle indomite eroine di Griffith. Nancy Montague è infatti più che propensa a rinunciare al suo credo lealista per l'uomo che ama. La migliore interpretazione del film è innegabilmente quella di Lionel Barrymore, lo scellerato capitano Butler, che tradisce bellamente tutti quanti e atterrisce la Dempster con le sue avance lussuriose. Introducendo questo personaggio, Griffith mise da parte la Storia: i coloni di *America*, più che ribellarsi contro la dominazione inglese, paiono battersi contro un individuo malvagio che tradisce a un tempo la causa inglese e quella dei ribelli per realizzare le proprie ambizioni imperiali. Questa licenza procurò a *America* qualche rabbuffo da parte degli storici.

Griffith si rivela molto più convincente nel dirigere episodi quali la cavalcata di Paul Revere, che suscita il primo momento di genuina emozione del film – sebbene giunga a un buon terzo dall'inizio – o nella spettacolare ricostruzione delle storiche battaglie di Lexington e Concord. La sequenza che ribalta in extremis le sorti della campagna militare del Nord aggiunge ulteriore suspense alla parte finale del film. Griffith poté dispiegare sui campi di battaglia originali un gran numero di battaglioni dell'esercito ed ebbe la disponibilità di molti edifici e manufatti storici. I punti macchina, il montaggio e la scansione ritmica di queste scene di battaglia sono all'altezza della bravura di Griffith e trasmettono con grande efficacia la trascinante carica emozionale di un popolo che lotta per affrancarsi dalla tirannia. Ma, nel complesso, è difficile annoverare *America* tra i grandi film di Griffith. – Eileen Bowser [DWG Project 609]

The original version of America *was copyrighted and released in 14 reels, 2 reels longer than* The Birth of a Nation *or* Orphans of the Storm. *The existing version is much shorter: it is the one made for distribution in Britain, with a new title,* Love and Sacrifice. *The bitter wartime enmity of*

150 years earlier, already neutralized in the original version, has been further softened for this version, primarily through title changes. The revised intertitles stress the evil Captain Walter Butler's American birth and the hatred that the British had for this renegade who betrayed both his king and the newborn republic. In this version, the Revolution is characterized as a civil war, Englishman against Englishman, brother against brother. Even in the original version Griffith's Anglophilia, strengthened by his warm reception in England in the Spring of 1917 for the opening of Intolerance*, the discussion with the British for the war propaganda film that became* Hearts of the World*, and the filming of episodes for* The Great Love *(filmed with the aid of English high society in the Summer of 1917), guaranteed an effort to be inoffensive to British sensibilities. He could hardly have been unaware of the fate of Robert Goldstein, the costumer who spent his earnings from his* Birth of a Nation *investment to produce a film called* The Spirit of '76 *(Frank Montgomery, 1917) on the eve of America's entrance into the World War, and consequently spent several years in jail for making a film unfriendly to our allies.*

The making of America *justifies the use of the word superproduction. Here was a subject big enough for the man who made* The Birth of a Nation *and* Intolerance *and* Orphans of the Storm*. Historical societies, historians, the Daughters of the American Revolution, and the U.S. Army freely cooperated and gave advice. After all, here was America's most respected director undertaking an extremely important subject, the country's heritage. A total of four cameramen are credited. Unlike the making of* The Birth of a Nation*, the full glare of publicity lit every step of the production. Where it was possible, historical events were filmed in the original settings. The main sequences are: Lexington, Massachusetts, where the Nathan Holden-Nancy Montague romance is established; Williamsburg, Virginia, where the aristocratic Montague family entertains George Washington; the English Parliament, where taxation of the colonies is discussed; Boston, where the forced taxation without representation enrages the populace; the Virginia legislature, where Holden arrives as messenger from Boston; Northern New York, where the Virginia Montague's brother lives on a rich estate, and Captain Butler rouses the Indians and plots to establish a new empire; Boston, where Butler confers with General Gage; 18 April 1775, Hancock and Adams flee to Lexington, where the Minutemen can protect them; Paul Revere's ride and the stand at Concord Bridge; the Battle of Bunker Hill; the Continental Congress in Philadelphia; the signing of the Declaration of Independence; in the North, Tories and Indians join together under Butler's command; Fort Esperance in the Mohawk Valley; the Cherry Valley massacres; Butler visits Ashley Court; Butler reveals his true purposes for an empire to his closest followers; winter at Valley Forge; Ashley Court, Nathan sent to fight with Morgan's men, reunites with Nancy; Nathan rides to warn the settlers about Butler's approach and again meets Nancy and her father when the troops arrive to rescue the refugees at the besieged fort where they have taken refuge; and the surrender of Cornwallis to Washington.*

America *was thought of as the ideal vehicle for teaching American school children about their heritage. Whether it was much used for that purpose and its effectiveness with children might be interesting to study. Whatever the textbook character of the recreated historic scenes, they surely would at least have roused more excitement in the classroom than the usual dry history lesson.* America *was in distribution for years and was reissued. With the addition of the sale of stock footage,* America *eventually earned back its cost, but it was an expensive production and it was never very profitable. Educational films, however much requested by those who sought to elevate the medium and the industry, were never the most popular with the large public, and less than ever in the midst of the Jazz Age when this film was released. Griffith had won his independence to make films his own way, his prestige gave him everything he asked for, yet this time he came up wanting.*

The result, like the production process, was ponderous. Griffith's great skill at personalizing history with the stories of individuals was not effective this time. The romance across the political lines, the rebel Nathan Holden and the royalist Nancy Montague, tended to be stultifying, perhaps because Neil Hamilton and Carol Dempster in these roles lacked the necessary electric presence. After a time, it begins to seem too much coincidence that Nathan and/or Nancy happen to witness so many of the key historic events of the Revolution. Nathan is sent here and there on official business, and turns up over and over again at significant moments. Carol Dempster, with her sharp profile, and especially in her ostrich-feather hat, is bird-like, as her head turns this way and that, watching all the events with a lively interest, while Hamilton seems emotionless as he sacrifices his love out of loyalty to the larger cause, and protection for the woman he loves to save the population at large. This is not Casablanca *(1942). The flat performances could be as much in Griffith's direction as in Hamilton's reserve, perhaps even a symptom of the director's infatuation with Carol Dempster. She gets the most close-ups, always a measure of star power. But she is not one of Griffith's strong females. Nancy Montague is quite ready to give up her royalist beliefs for the man she loves. The best performance of the film is Lionel Barrymore as the villainous Captain Butler, who betrays everyone in grand style and terrifies Dempster with his lustful actions. In his character,* America *left history behind: instead of the colonists rebelling against British control, they seem to be battling with an individual evil man who was betraying both Britain and the rebel cause to realize his own ambition to establish an empire. Griffith received some criticism from the historians for that.*

Griffith was more successful with the handling of such episodes as the ride of Paul Revere, which contains the first surge of excitement, but only occurs after we are a third of the way into the film, and the spectacular recreation of the historic battles of Lexington and Concord. The rescue sequences in the northern campaign further added to suspense toward the end. Army troops in large numbers were at Griffith's disposal for deployment over original battlefields, and historic buildings and artifacts were made available. The camera placements, editing and rhythmic pace of these battle scenes are at Griffith's usual high standard. They carry the powerful emotional charge of a people struggling for liberty against tyranny. But over all, America *is unlikely to be considered as one of Griffith's greatest films. – Eileen Bowser [DWG Project # 609]*

Prog. 6

ISN'T LIFE WONDERFUL (D.W. Griffith, Inc., US 1924)
Regia/dir: D.W. Griffith; *cast:* Carol Dempster, Neil Hamilton, Erville Alderson, Frank Puglia, Lupino Lane; 35mm, 9,017 ft., 134' (18 fps); *fonte copia/print source:* The Museum of Modern Art, New York. Stampa/*Printed* 1976.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.
Questo modesto film rappresenta una sorta di unicum negli anni '20. Per certi aspetti, sembra un ritorno di Griffith agli "one reelers" della Biograph, per altri sembra anticipare i semidocumentari che verranno realizzati dopo la seconda guerra mondiale. *Isn't Life Wonderful* fu sicuramente uno dei meno popolari fra i titoli griffithiani degli anni '20, e la sua riscoperta avvenne solo verso la metà degli anni '40, grazie all'apprezzamento di Jean Renoir e Roberto Rossellini, che vi riconobbero una sorta di antesignano del neorealismo. Sintomatico del mutamento del giudizio critico è il caso di Iris Barry, che nel suo libro del 1926 *Let's Go to the Movies* aveva definito il film di Griffith "non solo brutto, ma noioso". Quindici anni dopo, nella sua monografia sul regista, la studiosa si riferiva allo stesso film nei termini di "un piccolo capolavoro … una sensibile e spesso commovente pellicola filo-germanica che evoca con grande vigore la tragedia della sconfitta e della fame". Il documentarista John Grierson, in un suo scritto del 1946 imputava l'insuccesso commerciale della pellicola alla precocità della sua denuncia sociale: "Anche il genere epico ha possibilità di sviluppo purché si esprima rudemente come in *The Covered Wagon*, o sentimentalmente (nei riguardi dello *status quo)* come in *Cavalcade,* o eroicamente (dinanzi alla fame) come in *Nanook*. Ma Dio non voglia che, come accadde in *Isn't Life Wonderful* di Griffith, la fame sia nostra invece che degli Eschimesi" [John Grierson, *Documentario e realtà*, edizione italiana a cura di Fernaldo Di Giammatteo, Roma, Bianco e Nero, 1950, p. 75].
Isn't Life Wonderful nasce da una risentita volontà di denuncia. Come gli era già capitato ai tempi della Biograph, Griffith prese il suo spunto dalle pagine dei giornali, in questo caso da una serie di articoli di prima pagina che riportavano la cronaca delle orribili conseguenze della recente occupazione francese della Ruhr. Oggi, quella azione militare occupa poco più di una nota a piè di pagina nella storia tedesca moderna, e in genere viene ricordata – ammesso che se ne faccia menzione – come uno degli eventi che contribuirono all'ascesa al potere di Hitler.
All'epoca, tuttavia, l'occupazione francese fu avvertita come una svolta inquietante nelle vicende europee degli anni '20, l'evento che di fatto pose fine all'unità degli Alleati e spinse molte persone, tra cui lo stesso Griffith, a considerare la Germania come la vittima di una pace punitiva. Al centro della querelle era la decisione del premier francese Poincaré di occupare, per costringere la Germania a pagare i debiti di guerra, la sua principale zona industriale indirizzando alla volta della Francia tutto il carbone, l'acciaio e il ferro ivi prodotti. La spogliazione di queste risorse per mano dell'esercito francese stava provocando il ristagno economico dell'intera Germania e trascinando il governo tedesco sull'orlo della disintegrazione.
Il ritratto che emergeva dai giornali americani era quello di una nazione vittima di una guerra non dichiarata. Sulle prime pagine campeggiavano notizie di scioperi, di azioni di sabotaggio, di tumulti provocati dalla fame, di deportazioni di massa, di stallo economico. Questi reportage, uniti a un pamphlet di ventisei pagine diffuso dal governo di Weimar che documentava le atrocità commesse nella Ruhr dai soldati belgi e francesi, venivano metodicamente conservati negli archivi dello studio di Griffith. Al figlio di un soldato confederato, quei racconti di eserciti invasori e di operai perseguitati risuonavano sicuramente familiari. E le cronache di deportazioni di massa, di lavoratori massacrati dalla soldataglia non potevano certo lasciare indifferente l'uomo che aveva messo in scena atrocità analoghe nei suoi film Biograph e in *Intolerance* (1916). Ma l'elemento catalizzatore fu un libro da poco pubblicato, *Defeat* di Geoffrey Moss: una raccolta di sei racconti che narravano le drammatiche condizioni di vita del popolo tedesco. Moss, un ufficiale della guardia reale britannica, aveva abbandonato la carriera militare e si era dedicato alla scrittura per denunciare le ingiustizie provocate dalla politica alleata postbellica. Egli aveva già pubblicato un bestseller l'anno precedente, un romanzo intitolato *Sweet Pepper* che raccontava la vita di una addetta dell'ambasciata inglese nella Budapest del 1920, mentre gli Alleati smembravano l'Impero Asburgico. Lo scrittore rivolgeva ora la sua attenzione alla Germania. Ciascuno dei sei racconti di *Defeat* illustrava un diverso aspetto delle sofferenze del popolo tedesco sotto l'occupazione francese. Come in *Sweet Pepper*, Moss denunciava il crudele spettacolo di una nazione dalla solida tradizione storica e civile smembrata ed esposta alla mercé della marmaglia straniera. In *Sweet Pepper*, ciò che più disturbava Moss era l'indegnità di coloro cui era stato permesso di annettersi le terre ungheresi. I racconti di *Defeat* trasponevano il tema della lotta per la libertà nella Germania occupata, dove tali battaglie erano rese ancora più drammatiche dal crollo di quelli che Moss chiama "gli antichi credi".
Come Griffith sia venuto a conoscenza del libro di Moss o chi gliel'abbia suggeritonon ci è dato sapere. Ma una volta che l'ebbe scoperto, si mosse con estrema rapidità. Furono firmati contratti e scritturati attori prima ancora che il regista avesse deciso esattamente quale dei sei racconti avrebbe portato sullo schermo.
Convocazioni lampo del cast tennero gli interpreti in sospeso fino all'ultimo: solo a poche ore dall'imbarco, gli attori seppero chi di loro sarebbe andato in Europa con Griffith e chi sarebbe stato usato al suo ritorno. L'unico punto fermo era Carol Dempster, ma nessuno sapeva ancora se l'attrice avrebbe interpretato Freya, la scaltra ballerina di varietà di "The Wrong Receipt", Lotchen, la moglie insidiata in "The Nacht Lokal", o Inga, la commessa di " 'Isn't Life Wonderful!' ". Alla fine, Griffith partì portando con sé tre attori, tre operatori e un "organizzatore generale", contando di sviluppare il

trattamento della storia durante i dieci giorni del viaggio. Chi lo vide lavorare a Berlino, dove il pretenzioso hotel Bristol gli faceva da base, rimase colpito dall'eccezionale buon umore dimostrato dal regista mentre effettuava sopralluoghi e provini ad attori tedeschi e austriaci, dirigendo prove e riprese con rimarchevole sicurezza. Dai resoconti degli attori e dei tecnici impegnati nella lavorazione del film emerge il ritratto di un Griffith affabile, instancabile e in grado di adattarsi agevolmente alle usanze locali malgrado le difficoltà della lingua. Due in particolare sono i temi ricorrenti nei ricordi dei collaboratori americani: il trascinante charme di Griffith e l'estrema povertà di Berlino.

Nel mese di ottobre la troupe fece ritorno a Mamaroneck, dove furono costruiti dei set uguali a quelli berlinesi e furono completate le riprese. Ai primi di novembre, Griffith fu in grado di organizzare proiezioni a sorpresa di una versione del film in 14 rulli (2 ore e mezzo) a Westport e in altre località del Connecticut, cui fece seguire un'anteprima ufficiale a Montclair, nel New Jersey, e una proiezione privata per il consolato tedesco a New York. Le recensioni furono unanimemente favorevoli ("stabilisce nuovi standard di eccellenza"; "uno degli esperimenti più audaci della storia del cinema";"potrebbe contribuire validamente a promuovere la comprensione reciproca"). Tutti i recensori concordavano nel ritenere il film troppo lungo, ma, curiosamente, non si ponevano due quesiti fondamentali: il pubblico americano era pronto ad accettare un ritratto compassionevole delle sofferenze postbelliche dei tedeschi, e il film non sarebbe apparso troppo deprimente?

Preoccupato, Griffith ridusse il film a 9 rulli e lo fece programmare in una "grindhouse" newyorchese (il Rivoli Theatre) attirando per la serata di apertura spettatori come Fritz Lang, il produttore dell'UFA Erich Pommer e l'amministratore delegato Felix Kallmann; poi aspettò che uscissero le prime recensioni. I critici di New York rimasero a un tempo ben impressionati e perplessi, commossi dai toni cupi della vicenda ma anche sconcertati da un film che poco aveva in comune con la contemporanea produzione americana. La stampa di categoria, pur entusiasta al pari dei quotidiani newyorchesi, batté, come era prevedibile, su un unico tasto. Dopo averlo definito "un piccolo racconto tetro e deprimente", il recensore del *Moving Picture World* affermava: "dubitiamo seriamente che possa richiamare un pubblico di massa"; e analogo parere espresse il *Moving Picture News*. L'*Exhibitor's Trade Review* definì il film "un vero gioiello dello schermo" ma lo dichiarò praticamente invendibile. Il *coup de grâce* giunse però da James R. Quirk, direttore di *Photoplay*, che in un suo famoso editoriale (dicembre 1924) approfittò del debutto di *Isn't Life Wonderful* per attaccare lo stesso Griffith, deplorando il nuovo corso della sua carriera e esortandolo a vendere il suo studio. Il problema, secondo *Photoplay*, era che Griffith aveva perso ogni contatto con Hollywood; e, lontano da Hollywood, asseriva la rivista, Griffith aveva perso il contatto con la civiltà. *Isn't Life Wonderful* ne era la testimonianza illustrata: "Le vostre consuetudini di vita vi hanno reso austero. Avete letteralmente perso il contatto con le cose attorno a voi. Avete costruito un muro tra voi e il mondo circostante". – Russell Merritt [DWG Project # 610]

This modest film was an extraordinary one-of-a-kind for the 1920s, in some ways a throwback to Griffith's Biograph one-reelers, in others a forerunner of the semi-documentaries made after the Second World War. One of Griffith's least popular 1920s films, its rediscovery came in the mid-1940s when directors like Jean Renoir and Roberto Rossellini paid tribute to it, and it became discussed as something of a model for neo-realism. Symptomatic of the critical shift, when Iris Barry wrote up Griffith's film in 1926 for her book Let's Go to the Movies*, she described it as "not merely bad, but boring". Fifteen years later, in her Griffith monograph, she referred to the same film as "a little masterpiece ... a sensitive and often touching pro-German picture which most forcibly conjures up the tragedy of defeat and hunger". Documentary filmmaker John Grierson, in an article from the mid-1930s reprinted in* Grierson on Documentary *[a 1946 collection of his writings edited by Forsyth Hardy], linked its box-office failure to the precocious style of its social exposé: "Epic, too, can have its way if it is as roughshod as* The Covered Wagon*, as sentimental for the* status quo *as* Cavalcade*, as heroic in the face of hunger as* Nanook*. But heaven defend it, if, as once happened in Griffith's* Isn't Life Wonderful*, the hunger is not of Eskimos but of ourselves."*

The original impulse behind Isn't Life Wonderful *was that of an angry exposé. As he sometimes did at Biograph, Griffith started from newspaper headlines, in this case front-page stories chronicling the horrific consequences of the recent French occupation of the Ruhr. Today, that military action is little more than a footnote in modern German history, usually remembered – if it is remembered at all – as one of those events that facilitated Hitler's rise to power.*

At the time, however, the French occupation was recognized as a critical turning point in 1920s European affairs, the event that effectively ended Allied unity and led many, including Griffith, to perceive Germany as a victim of a punitive peace. At issue was French premier Poincaré's decision to force Germany to pay its war debts by taking over its industrial heartland and redirecting the region's coal, steel, and iron to France. To cut these resources off from Germany, as the French military proceeded to do, was to bring the economic life of the whole country to a standstill and the government to the point of disintegration.

What American newspapers showed was a country in a state of undeclared war. Headlines told of strikes, acts of sabotage, food riots, mass deportations, and economic blockades. Such reports, together with a 26-page Weimar government pamphlet documenting Franco-Belgian atrocities in the Ruhr, were methodically stored in Griffith's studio files. For the son of a Confederate soldier, tales about occupying armies and victimized workers had obvious echoes. Reports of mass deportations and workers cut down by military troops were no less resonant for the man who had staged similar scenes at Biograph and in Intolerance *(1916).*

The catalyst came in the form of a recently published book dramatizing

conditions in Germany, a collection of six short stories written by Geoffrey Moss called Defeat*. Moss, a British military officer in the Grenadier Guards, had left the service and turned to fiction writing in order to denounce what he considered the injustices of Allied post-war policy. He had already published one bestseller a year earlier, a novel called* Sweet Pepper*, about a female British attaché's life in Budapest during the Allies' dissection of the Habsburg Empire in 1920. Now Moss turned his attention to Germany.*

Each of the six tales in Defeat *was meant to illustrate a different aspect of Germany's suffering under the French occupation. As he had with* Sweet Pepper*, Moss hammers away at the cruel spectacle of an historic civilized country carved up and put at the mercy of foreign rabble. In* Sweet Pepper*, what hits Moss' nerve is the unworthiness of those who have been permitted to annex Hungary's lands. The stories in* Defeat *transfer the same struggle to occupied Germany, where the battles are made more poignant by the prior collapse of what he calls "the old faiths".*

How Griffith discovered Moss' book or who introduced him to it is unknown. But once he found it, Griffith acted quickly. Contracts were signed and casting assignments made even before Griffith had settled on precisely which Moss story he wanted to film. Whirlwind casting calls kept players in last-minute suspense: only hours before passport deadlines did actors learn who would go to Europe and who would be used once Griffith returned. He knew he wanted Carol Dempster, but whether she would play Freya, the shrewd showgirl in the story "The Wrong Receipt", Lotchen, a beleaguered wife, in "The Nacht Lokal", or Inga, the shop clerk in " 'Isn't Life Wonderful!' " [the title of the original story was an exclamation, in quotes], was anybody's guess. In the end, Griffith took three actors, three cameramen, and "an arrangements director" with him, figuring to develop his story during the ten-day voyage. Working out of the swank Hotel Bristol in Berlin, Griffith struck eyewitnesses as being in exceptionally good spirits while scouting locales and auditioning his German and Austrian actors, rehearsing and shooting with remarkable self-assurance. The reminiscences of cast and crew members draw a picture of an affable, hardworking Griffith able to overcome language barriers and local customs with ease. Griffith's ability to charm became one of two abiding memories of the Americans who worked on the picture. The other was the desperate poverty they saw in Berlin.

The company returned in October to Mamaroneck, where duplicate sets were built and the filming completed, and by early November Griffith was ready to sneak-preview a 14-reel (2½-hour) version unannounced in Westport and other Connecticut townships, followed by a formal preview at Montclair, New Jersey, and then a private screening for the German Consulate in New York. The reviews were uniformly favorable ("... marked a new standard for films"; "... one of the most daring experiments in picture history"; "... should be instrumental in promoting mutual understanding"). Everybody thought the film too long, but the reviewers were curiously silent on the two most nettlesome questions: would American audiences accept a sympathetic portrait of Germans suffering from the War, and would audiences find the film too bleak?

Apprehensive, Griffith pared the film down to 9 reels, booked the film into a New York grind house (the Rivoli Theatre), attracting an opening night audience that included Fritz Lang, Ufa producer Erich Pommer, and CEO Felix Kallmann, and then waited for reviews. The New York critics were both impressed and puzzled, moved by the film's somber tone, but thrown off by a film that shared so little with other contemporary American movies. The trade press, as enthusiastic as the New York dailies, got stuck on a predictable chord. Calling it a "depressingly drab little tale", the Moving Picture World *reviewer wrote that "we seriously doubt its appeal to the masses";* Moving Picture News *concurred.* The Exhibitor's Trade Review *called the film "a genuine screen jewel", but pronounced it all but unsellable. The* coup de grâce *came from* Photoplay*'s editor James R. Quirk, who in a famous editorial (December 1924) used* Isn't Life Wonderful*'s début as an occasion to attack Griffith himself, deploring the turn his career had taken, and urging him to sell his studio. The problem,* Photoplay *contended, was that Griffith had lost touch with Hollywood; out of touch with Hollywood, the magazine argued, he had lost contact with civilization.* Isn't Life Wonderful *illustrated the results: "your very habits of life have made you austere. You literally have withdrawn from contact with things about you. You have created a wall between yourself and the outside world." – Russell Merritt [DWG Project # 610]*

Magyar Nemzeti Filmarchivum - 50 anni
The Hungarian National Film Archive – 50 Years

Le Giornate del Cinema Muto sono orgogliose di celebrare il cinquantesimo anniversario dell'archivio cinematografico nazionale ungherese, il Magyar Nemzeti Filmarchivum. La cultura ungherese si è basata soprattutto sulle tradizioni orali, cosicché, tra tutte le arti, la letteratura ha giocato nella coscienza culturale nazionale un ruolo anche maggiore delle belle arti e della musica. Non sorprenda, allora, che in Ungheria il peso della cultura cinematografica e l'importanza della preservazione delle pellicole siano stati compresi relativamente tardi. Già nel 1947 Béla Balázs, il grande pioniere della teoria e dell'estetica cinematografica, spingeva alla creazione di un archivio del cinema ungherese, ma fu solo 10 anni più tardi, nel 1957, che questo fu realizzato. In quanto solo ed unico archivio del paese, l'Archivio Cinematografico Nazionale Ungherese ha lo scopo precipuo di raccogliere film a soggetto, documentari, notiziari d'attualità e film d'animazione ungheresi, benché abbia, allo stesso tempo, anche messo insieme una notevole collezione di pellicole straniere. Vi sono anche importanti collezioni aggiuntive, di immagini di scena e manifesti da un lato, di video e DVD dall'altro. Il restauro delle immagini e dei manifesti ungheresi, negli ultimi anni, procede con successo.

Fino a metà degli anni '70 l'attività dell'archivio si era concentrata sulle pubblicazioni: in questo periodo apparvero più di 200 volumi, comprese filmografie e opere di estetica e teoria cinematografica. A metà degli anni '80 l'accento si spostò verso la preservazione ed il restauro, sistematicamente programmati, delle pellicole ungheresi, e da allora sono state fatte pellicole restaurate di quasi 400 lungometraggi, 200 documentari e più di 2.000 notiziari d'attualità. Nel 1995 l'Archivio Cinematografico Nazionale Ungherese ha aderito al Progetto LUMIÈRE, in associazione con il quale ha portato a termine il restauro dell'unico film ungherese conservatosi di Alexander Korda, *Az aranyember* (L'uomo d'oro, 1918). Nel 2002 l'Archivio ha vinto il premio Haghefilm per il restauro del film di Jen Janovics *Az utolsó éjszaka* (L'ultima notte, 1917).

Il cinema muto ungherese non aveva un alta percentuale di sopravvivenza. Quando venne costituito l'archivio, le pellicole in suo possesso comprendevano 600 lungometraggi nazionali prodotti tra il 1912 e il 1930, di cui solo 12 erano muti. Oggi quel numero si è quasi quadruplicato: circa 45 lungometraggi muti sono preservati in condizioni più o meno complete, e 35 vi sono rappresentati in forma frammentaria. Questo notevole risultato ha potuto concretizzarsi grazie alla cooperazione a livello internazionale, iniziatasi nell'ambito del Progetto LUMIÈRE sotto la guida di Gian Luca Farinelli e Vittorio Martinelli, con lo scopo di dare un nome alle pellicole non identificate, specie le produzioni europee andate perdute. In particolare, l'Archivio desidera esprimere la propria riconoscenza a quegli archivi il cui aiuto ha reso possibili tali risultati, specie l'Arhiva Nationala de Filme (Bucarest), il British Film Institute (Londra), il Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlino), il Centre National de la Cinématographie (Bois d'Arcy), la Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles), la Deutsche Kinemathek (Berlino), il Filmarchiv Austria (Vienna), la Fondazione Cineteca Italiana (Milano), il Gosfilmofond (Mosca), la Jugoslovenska Kinoteka (Belgrado), il Národní Filmový Archiv (Praga), il Nederlands Filmmuseum (Amsterdam) e l'Österreichisches Filmmuseum (Vienna).

Per celebrare il mezzo secolo di vita dell'Archivio, abbiamo scelto due film di eccezionale interesse, riemersi negli ultimi mesi da decenni di oscurità: *A Pál-utcai Fiuk* (I ragazzi della via Pal) di Béla Balogh e *Csak egy kislány van a világon* (Solo una ragazza al mondo) di Béla Gaál.

The Giornate del Cinema Muto is proud to celebrate the 50th anniversary of the Hungarian National Film Archive/Magyar Nemzeti Filmarchivum.

Hungarian culture has been based primarily on verbal traditions, so that, of all the arts, literature has played an even greater role in national cultural consciousness than the fine arts and music. Not surprisingly then, the significance of film culture and the importance of preserving films was only recognized comparatively late in Hungary. As early as 1947, Béla Balázs, the great pioneer of film theory and film aesthetics, urged the establishment of a Hungarian film archive, but it was only 10 years later, in 1957, that it came into being. As the one and only film archive of the country, the Hungarian National Film Archive has the paramount aim of collecting Hungarian fiction films, documentaries, newsreels, and animation films, though at the same time it has also built up a remarkable collection of foreign films. The film holdings are supplemented by important additional collections, of stills and posters, on the one hand, and videos and DVDs, on the other. The restoration of Hungarian stills and posters has been going on successfully in recent years.

Until the mid-1970s the archive's activity had typically focused on publishing: in this period more than 200 volumes, including filmographies and works on the aesthetics and history of cinema, appeared. In the mid-1980s the emphasis shifted towards the systematically scheduled preservation and restoration of Hungarian films, and since then restored prints have been made of almost 400 features, 200 documentaries, and more than 2,000 newsreels. In 1995 the Hungarian National Film Archive joined the LUMIERE Project, in association with which the restoration of Alexander Korda's only surviving Hungarian film, Az aranyember *(The Golden Man / The Man with the Golden Touch, 1918), was achieved. In 2002 the archive was awarded the Haghefilm prize for the restoration of Jen Janovics' film,* Az utolsó éjszaka *(The Last Night, 1917).*

The Hungarian silent cinema did not have a high survival rate. When the archive was formed in 1957 its holdings included only 12 silent films, of the total of 600 Hungarian fiction films produced between 1912 and 1930. Today that number has been almost quadrupled: around 45 silent features are preserved in more or less complete condition,

with 35 represented in fragmentary form. This remarkable development has been the result of the international co-operation which started within the LUMIERE Project under the guidance of Gian Luca Farinelli and Vittorio Martinelli with the aim of identifying unidentified films, particularly lost European productions. The Archive wishes especially to acknowledge those archives whose help has made its restoration achievements possible, especially the Arhiva Nationala de Filme (Bucuresti), British Film Institute (London), Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin), Centre National de la Cinématographie (Bois d'Arcy), Cinémathèque Royale de Belgique (Bruxelles), Deutsche Kinemathek (Berlin), Filmarchiv Austria (Wien), Fondazione Cineteca Italiana (Milano), Gosfilmofond of Russia (Moscow), Jugoslovenska Kinoteka (Beograd), Národní Filmový Archiv (Praha), Nederlands Filmmuseum (Amsterdam), and Österreichisches Filmmuseum (Wien).
To celebrate the Archive's half-century, we have chosen two films of exceptional interest which have re-emerged from decades of obscurity within recent months: Béla Balogh's A Pál-utcai fiuk *(The Paul Street Boys) and Béla Gaál's* Csak egy kislány van a világon *(Only One Girl in the World).*

A PÁL-UTCAI FIÚK (Dječaci Pavlove Ulice / The Paul Street Boys) (Pásztory Filmvállalat, HU 1924)
Regia/dir., scen: Béla Balogh; *dal romanzo di/from the novel by* Ferenc Molnár (1907); *f./ph:* István Eiben, Dezső Nagy; disegni didascalie ora mancanti */art titles [now missing]:* László Kalmár; *cast:* Gyuri Faragó (Nemecsek), Ernő Verebes (Boka), Gusztáv Vándory (il padre di Geréb/*Geréb's father*), Ferkó Szécsi (Geréb), István Barabás (Feri Ács), Frigyes Pártos (Csónakos), György Hajnal (il padre di *Nemecsek/Nemecsek's father*), Piroska B. Sipos (la madre di *Nemecsek/Nemecsek's mother*), Gyula Margittay (*Rácz, il maestroo/the teacher*), Lajos Sári (guardiano notturno slovacco/*Slovak watchman*), squadra scout n.13/*scout troop No.13 "Jack-Of-All-Trades"*; *data uscita/released:* 15.1.1925, Corvin Cinema, Budapest; *lg. or./orig. l:* 2445 m.; 35mm, *incompleto/incomplete*, 1426 m., 62' (20 fps), col. (*imbibizione originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original tinting*); *fonte copia/print source:* Hungarian National Film Archive/Magyar Nemzeti Filmarchivum, Budapest. Restauro basato su un nitrato imbibito originale della cineteca di Belgrado. / *Restored based on an original tinted nitrate print from the Jugoslovenska Kinoteka, Beograd.*
Didascalie in croato / *Croatian intertitles.*

La riscoperta e il restauro del magistrale adattamento di Béla Balogh si trovano felicemente a coincidere con il centenario del romanzo classico di Ferenc Molnár sulla vita degli studenti, pubblicato in origine a puntate su una rivista per ragazzi nel 1907. Da allora, acquisito lo status di classico, rimane uno dei libri più amati in lingua ungherese, adattato diverse volte per il cinema. Nel 1917 Béla Balogh ne portò sullo schermo la prima versione, che ispirò il manifesto – oggi una vera e propria icona – del diciottenne Lipot Sátori. Balogh sarebbe ritornato al libro nel 1924 per trarne questo film. Tra gli adattamenti successivi, vennero la produzione hollywoodiana di Frank Borzage *No Greater Glory* (1934), l'italiano *Ragazzi della via Paal* (1935) di Mario Monicelli e *A Pál-utcai Fiúk* (1969) di Zoltán Fábri, una coproduzione tra Stati Uniti e Ungheria con attori inglesi nei ruoli principali. Ci sono stati di recente adattamenti televisivi in Italia (2003, per la regia di Maurizio Zaccaro) e in Ungheria (2005, regia di Ferenc Török).
La storia narra l'amaro conflitto dei Ragazzi della Via Paal con i loro rivali, le Camicie Rosse, che hanno la base all'orto botanico, per difendere il proprio territorio, il "grund", un pezzo di terra abbandonato tra le case annerite dal fumo. Nemecsek, l'unico soldato semplice in questo "reggimento" di ufficiali, è invariabilmente la vittima – il suo nome è scritto costantemente nel "libro nero" della banda. Eppure si dimostra un eroe quando svela il tradimento di Geréb e riprende al nemico lo stendardo dei Ragazzi della Via Paal. I ripetuti tuffi nell'acqua fredda, però, lo lasciano con una febbre che si rivelerà fatale. Dopo un ultimo atto di eroismo che fa segnare la vittoria decisiva per i Ragazzi della Via Paal muore, compianto e onorato dal resto della banda, che scopre che sul "grund" su cui hanno combattuto così a lungo sorgerà un nuovo condominio.
È straordinario che quest'allegoria potente e malinconica, con i giovani che innocentemente perseguono sul serio i valori – propri degli adulti – di patriottismo e difesa del territorio, con tutto ciò che questo comporta in termini di tradimento, lealtà e vano sacrificio, debba esser stata scritta quasi dieci anni prima della Grande Guerra. Chiaramente, quel trauma a livello mondiale incise profondamente sulle interpretazioni offerte da Balogh e Borzage, dando sia al film ungherese che a quello hollywoodiano un'eccezionale forza emotiva. Lo sfondo può ben essere stata la prospera capitale d'Ungheria all'alba del XX secolo, con i ragazzi in braghe e calzettoni e le donne con le gonne lunghe fino a terra, ma la morte del minuto Ernő Nemecsek – una delle scene di morte più toccanti della letteratura e del cinema – è un simbolo straordinario di quel tragico spreco che è la guerra.
Il film di Béla Balogh ebbe un immediato successo presso il pubblico ungherese, già affezionato al romanzo: le platee ridevano e piangevano apertamente. Rivedendo il film oggi, possiamo sottoscrivere l'opinione del critico contemporaneo di *Mozi és Film*, e la sua lode della vera genuinità del lavoro: "Non c'è posa, non c'è arroganza. Non ha nemmeno l'effetto di un lungometraggio, ma semmai di un film girato in ambito naturale, come per esempio un film sulla vita degli uccelli. Ecco come Balogh spiò la vita degli studenti e ne preservò la genuina bellezza senza stilizzare eccessivamente, senza dar loro troppa forma. Ecco perché possiamo cogliere il potere vitale e irresistibile della realtà."
Il successo di *A Pál-utcai Fiúk* fu dovuto in gran parte al cast selezionato da Béla Balogh. Nemecsek, piccolo e fragile, eppure

ardito e altruista, era interpretato da Gyuri Faragó, noto per il talento musicale, che era il contrario della piccola star ideale degli anni '20, angelica, rubiconda e sicura di sé. Gyuri Faragó era magro, pallido, smunto, timido, con un triste sorriso da perdente. (Molnár aveva definito Nemecsek "come il numero Uno in aritmetica, non moltiplicava né divideva le cose".) Il popolare, dotato e versatile Ferkó Szécsi, piccola star ungherese del tempo, interpreta abilmente il ruolo negativo di Geréb, il traditore.

Béla Balogh (1885-1945), che aveva iniziato la sua carriera come cantante e attore teatrale, ottenne il primo ruolo cinematografico nel 1915. Passato nel 1916 alla regia, ebbe un notevole successo con la sua prima versione di *A Pál-utcai Fiuk* (1917). Da questo punto mostrò una particolare attenzione per gli argomenti legati all'infanzia, rivelando la sua capacità di comunicare con gli attori bambini. Nel 1920 diresse una storia di scolari con finale tragico, basata sulla sceneggiatura originale di Richárd Falk (*Az V. Osztály* / La V classe), e nello stesso anno adattò il racconto sentimentale sull'infanzia scritto nel 1903 da Florence Montgomery, *"An Unshared Secret"*, con il titolo di *A gyermekszív rejtelmei*. Nel 1921 adattò la poesia di József Eötvös *Megfagyott gyermek* (Il bambino congelato), in cui il motivo della morte per assideramento è proposto come espressione dell'inermità di un bambino, privato di nutrimento e d'amore. Il tema del bambino che muore come conseguenza delle ingiustizie sociali preoccupava Béla Balogh, socialmente impegnato, che – anticipando di decenni il neorealismo italiano – offre un'immagine sorprendentemente autentica dell'Ungheria durante la crisi economica, dove per i forti il ripiego è l'America, mentre per i deboli è la fuga nel mondo dei sogni e in paradiso. Nel 1922 diresse un film musicale (*A kis Cia katonái*), equivalente ungherese di *Little Lord Fauntleroy*, di Frances Hodgson Burnett, con Cia Jatzkó (la Baby Peggy d'Ungheria) che riporta l'armonia nella famiglia segnata dalla *mésalliance* paterna.

Considerata a lungo una pellicola perduta, questa copia di *A Pál-utcai Fiuk* (che godette di un considerevole successo all'estero, persino a Mosca), rinvenuta nell'archivio di Belgrado, è stata preservata dalla Jugoslovenska Kinoteka. Purtroppo è incompleta, perché manca, soprattutto, della battaglia decisiva per il "grund" in cui Nemecsek, febbricitante, si alza dal letto per sconfiggere Feri Ács, capitano delle Camicie Rosse. La copia ha anche perduto le meticolose didascalie create da László Kalmár, che in seguito diresse *Halálos tavasz* (*Primavera mortale*, 1939). Una recensione contemporanea spiega, "Ogni inserto produceva un carattere particolare, che chiariva nell'aspetto grafico la situazione e l'atmosfera. Per esempio, se c'erano scene di pianto, le lacrime sfuggivano dalle lettere; se c'era paura, le lettere tremavano; se c'era una bugia, le lettere si ritraevano come per vigliaccheria." Solo due di queste didascalie furono dimenticate dal distributore croato nell'inserimento di quelle nuove, e sono *"Bőg!"* (Piange!) e *"Nemecsek* Ernő *hős"* (Ernő Nemecsek, eroe).

L'autore del romanzo che costituisce la fonte d'ispirazione, Ferenc Molnár, non fu solo una figura di rilievo della letteratura ungherese del XX secolo, ma mostrò anche un precoce interesse per il cinema. Nel 1912 scrisse il film *A gazdag ember kabátja* (Il cappotto del ricco), che ebbe grande successo e creò un genere unico, una strana miscela di teatro e cinema, in cui il film veniva di quando in quando interrotto per presentare i protagonisti dal vivo e far loro recitare la trama sul palcoscenico o eseguire brani musicali, numeri di ballo o gag. Vennero poi portate sullo schermo anche le sue acclamate commedie da salotto: *A doktor úr* (Il dottore) e *A farkas* (Il lupo) nel 1916, *A testőr* (Il guardiano) e *Az ördög* (Il diavolo) nel 1918. Negli anni seguenti *Liliom* (con la sua reincarnazione come *Carousel*) e *A testőr* sarebbero stati adattati diverse volte per lo schermo. – Gyongyi Balogh & David Robinson

The rediscovery and restoration of Béla Balogh's masterly adaptation coincides happily with the centenary of Ferenc Molnár's classic novel of schoolboy life, originally serialized in a boys' magazine in 1907. Since then it has acquired classic status, and remains one of the best-loved books in the Hungarian language. It has been adapted several times for the cinema. In 1917 Béla Balogh directed the first screen version, which inspired 18-year-old Lipot Sátori's now iconic poster. Balogh returned to the book in 1924, to make the present film. Later adaptations were Frank Borzage's Hollywood-produced No Greater Glory *(1934), Mario Monicelli's Italian-language* Ragazzi della via Paal *(1935), and Zoltán Fábri's* A Pál-utcai fiúk *(1969), a U.S.-Hungarian co-production (released in America as* The Boys of Paul Street*), with English actors in the principal boys' parts. There have been recent television adaptations in Italy (2003, director Maurzio Zaccaro) and in Hungary (2005, director Ferenc Török).*

The story relates the bitter conflict of the Paul Street Boys with the rival Red Shirts, whose base is in the botanical gardens, in the defence of their own territory, the "grund", a piece of wasteland between the smoke-blackened houses. Nemecsek is the only private in this "regiment" of officers, and the invariable victim – his name constantly written in the gang's "black book". Yet he proves himself a hero, when he exposes the treachery of Geréb, and retrieves the Paul Street Boys' standard from the enemy. But repeated duckings in cold water leave him deathly feverish. After one final act of heroism which wins the last decisive battle for the Paul Street Boys, he dies, mourned and honoured by the rest of the boys – who discover that the "grund", over which they have fought so long, is to be developed for a new block of flats.

It is extraordinary that this powerful and melancholy allegory, with young boys earnestly and innocently pursuing their elders' values of patriotism and territorialism, with all the implications of betrayal and loyalty and fruitless sacrifice, should have been written almost a decade before World War I. Clearly that world trauma deeply coloured the interpretations of Balogh and Borzage, giving both the Hungarian and the Hollywood film exceptional emotional force. The background may be the booming Hungarian capital of the turn of the 20th century, with the boys in breeches and stockings and women in sweeping skirts, but the death of

diminutive Ernő Nemecsek – one of the most affecting death scenes in literature or film – is an extraordinary symbol of the tragic waste of war. Béla Balogh's film was an immediate success with a Hungarian public already devoted to the novel: audiences laughed and cried openly. Seeing the film once again today, we can endorse the view of the contemporary critic of Mozi és Film *[Movie and Film], in his praise of the film's unfeigned genuineness: "No posing, no arrogance. It doesn't even have the effect of a feature film, but rather of a film shot in nature, like, for example, a film about the life of the birds. That's how Balogh espied the life of the schoolboys, and preserved their genuine beauty without over-stylizing, without shaping them too much. That's why we can feel the vital and irresistible power of reality."*

The success of The Paul Street Boys *was in great part due to Béla Balogh's selection of the cast. The small, frail, yet defiant and altruistic Nemecsek was played by Gyuri Faragó, known for his musical talent, and the opposite of the child-star ideal of the 1920s, angel-like, full-cheeked, and self-assured. Gyuri Faragó was thin, pale, hollow-cheeked, timid, with the loser's sad smile. (Molnár characterized Nemecsek "like the figure One in arithmetic he neither multiplied nor divided things".) Ferkó Szécsi, the popular, talented, and versatile Hungarian child star of the day, cleverly played the negative part of Geréb, the traitor.*

Béla Balogh (1885-1945) began his career as a stage singer and actor, and had his first film role in 1915. By 1916 he was directing, and had a notable success with his first version of A Pál-utcai fiuk *(1917). From this point he showed a particular fondness for children's subjects, and revealed his gift for communicating with child actors. In 1920 he directed a story of schoolchildren, with a tragic ending, based on Richárd Falk's original script (*Az V. Osztály */ The 5th Class), and in the same year he adapted Florence Montgomery's 1903 sentimental short story of childhood, "An Unshared Secret", as* A gyermekszív rejtelmei. *In 1921 he adapted József Eötvös's poem* Megfagyott gyermek *(The Frozen Child), in which the freezing-to-death motive is featured as an expression of a child's defencelessness, deprived of nurture and love. The theme of a child perishing as a consequence of social injustice concerned the socially committed Béla Balogh, who – anticipating Italian neo-realism by decades – offers a strikingly authentic image of Hungary during the economic crisis, where for the strong, the expedient is America, while for the weak it is escape into the realm of dreams and heaven. In 1922 he directed a musical film sketch (*A kis Cia katonái */ The Soldiers of Little Cia), a Hungarian equivalent of Frances Hodgson Burnett's* Little Lord Fauntleroy, *with Cia Jatzkó (the Hungarian Baby Peggy) restoring the harmony of the family upset by her father's* mésalliance.

Long regarded as a lost film, this copy of A Pál-utcai fiuk *(which enjoyed considerable success abroad, even in Moscow) was found in the archive in Belgrade, and is preserved by the Jugoslovenska Kinoteka. It is unfotunately incomplete, lacking, above all, the decisive battle for the "grund" in which fever-ridden Nemecsek, emerging from his sick-bed, defeats Feri Ács, captain of the Red Shirts. The print has also lost the meticulously designed intertitles created by László Kalmár, who later directed* Halálos tavasz *(Deadly Spring, 1939). A contemporary review explains, "Each insert produced a characteristic type, which in its graphic appearance expressed the situation and atmosphere being expressed. For example, if there was weeping, tears escaped from the letters, if there was fear, the letters trembled, if there was a lie, they shrank as if with cowardice." Only two of these titles were overlooked by the Croatian distributor in inserting new titles: these are* "Bőg!" *(He is crying!), and* "Nemecsek Ernő hős" *(Ernő Nemecsek, hero).*

The author of the original source novel, Ferenc Molnár, was not only an outstanding figure in 20th century Hungarian literature, but he showed an early interest in cinema. In 1912 he wrote the film sketch A gazdag ember kabátja *(The Rich Man's Coat), which enjoyed huge success and established a unique genre, an odd blend of theatre and movie, in which the film was interrupted from time to time, for the protagonists to appear live before the audience to carry on the plot on stage, or to perform music, dance, or gags. Subsequently his acclaimed salon comedies were filmed:* A doktor úr (The Doctor) *and* A farkas (The Wolf) *in 1916, and* A testőr (The Guardsman) *and* Az ördög (The Devil) *in 1918. In later years* Liliom *(with its reincarnation as* Carousel*) and* The Guardsman *were to be variously adapted to the screen.*

GYONGYI BALOGH, DAVID ROBINSON

CSAK EGY KISLÁNY VAN A VILÁGON (Kouzlo cikánské písne) [Only One Girl in the World] (Antal Film / Hunnia Filmgyár / Filmipari Alap, HU 1930)

Regia/dir: Béla Gaál; *prod:* József Antal; *scen:* Emil Martonffy; *f./ph:* János Vanicsek; *scg./des:* Márton Vincze; *mus:* Károly Stephanides, *performed by:* Hunnia Film Studió Symphony Orchestra & Sándor Bura's Gypsy Band; *lyrics:* Elemér Szentirmay, László Ányos, Jenő Sándor; *title song performed by:* Pál Fekete; *cast:* Pál Jávor (György Bánáth), Gusztáv Vándory (Miklós Vas), Márta Eggerth (Katinka), György Pálffy (Gáspár Pálffy, *priest*), Aranka Gazdy (*his wife*), Gyula Stella (Kertessy), Mercedes Zombory (Ella, *his daughter*), Sándor Pethes (Bódi Tamássy), Géza Berczy (*Ella's gallant*), László Dezsőffy (*gentleman from Pest*), László Keleti (*bespectacled gentleman from Pest*), Lajos Gárdonyi (*agent*), István Dózsa (*leader of a Gypsy band*), Lajos Sugár (*valet*); *data uscita/released:* 12.5.1930; 35mm, 2203 m., 80' (24 fps), sonoro/*sound* (*with synchronized music & sound effects*) [*including prologue (1943): 82 m., 3' (24 fps)*]; *fonte copia/print source:* Hungarian National Film Archive/Magyar Nemzeti Filmarchivum, Budapest.

Didascalie in ceco / *Czech intertitles*.

Csak egy kislány van a világon è considerato l'ultimo film muto e insieme il primo film sonoro ungherese: con le risorse tecniche offerte dall'apparecchiatura Fox Movietone News, presa a noleggio, in una delle ultime fasi di lavorazione fu aggiunta una colonna sonora, con musica sincronizzata, effetti sonori e un paio di battute di dialogo. Peraltro, alcune scene presumibilmente tarde sembrano esser state girate per trarre un consapevole vantaggio dalla nuova tecnica resasi disponibile. Anche come film muto, in ogni caso, la caratteristica

principale della pellicola rimane un lirismo più sostanziale rispetto al ruolo degli elementi musicali veri e propri (la musica zingaresca, la musica folk, la musica da salotto, le canzoni romantiche) che costituiscono un costante commento al mutare delle azioni.
La storia è essenziale. Un decennio dopo la fine della prima guerra mondiale, due ex-prigionieri di guerra ritornano finalmente a casa dalla Siberia, laceri e deboli. György è il proprietario terriero locale, Miklós il maestro. Dopo i festeggiamenti al villaggio, per il loro ritorno e per la raccolta dell'uva, entrambi si innamorano della bella Katinka, la figlia del pastore. La ragazza non fa mistero della sua preferenza per György, che però, a Budapest, cede alle tentazioni della grande città. Alle terme Gellért cade vittima del fascino di Ella: l'esotica pianta carnivora dei soffocanti salotti soppianta il fiorellino dei campi. Di ritorno al villaggio con l'arrogante e pretenziosa Ella, György volge le spalle a Katinka, che ne ha il cuore spezzato. A confortarla ci pensa Miklós, e la ragazza sta per accettare la sua proposta, quando György, già ingannato da Ella, comprende il proprio errore e si mette a cantare sotto la finestra di Katinka la canzone che dà il titolo al film. Miklós si fa da parte per lasciare spazio al lieto fine che György sembra quasi non meritare.
La trama trova la sua motivazione nelle semplici immagini della "Magyar Nóta" (canzone ungherese): la musica del film consiste soprattutto di canzoni tzigane -"La strada delle acace", "Il mio paesello", "La ragazza bruna", "Bei ricordi dimenticati" – che accompagnano i momenti di felicità, mentre la musica da salotto risuona durante le sequenze di dissolutezza e sconforto.
Benché Béla Gaál (1893-1944) fosse soprattutto un uomo di teatro, rivelò un'eccezionale inclinazione per il cinema, apportandovi una particolare qualità lirica. A 20 anni abbandonò gli studi di legge per divenire attore, pubblicò un volume di poesie e, nel 1918, fondò a Budapest il Teatro Madách. Tra il 1920 e il 1930 diresse mezza dozzina di film muti, mantenendo tuttavia i contatti con il teatro: divenne infatti il principale direttore del Belvárosi Színház [Teatro del Centro]. L'avvento del sonoro gli diede nuovo entusiasmo per il cinema, e nel decennio anteguerra fece due dozzine di film, di cui i maggiori risultati, che realizzarono il suo sogno di successi da botteghino in grado di competere con le pellicole importate dall'America, furono *Meseautó* (1934, rifatto in Gran Bretagna nel 1935 come *Car of Dreams*), che creò una nuova forma di commedia musicale, e *Budai cukrászda* (La pasticceria di Budapest, 1935). Già in *Csak egy kislány van a világon*, pur nelle condizioni restrittive del genere *Heimatfilm*, sfrutta il suo talento per la commedia erotica, di cui divenne in seguito il maggior maestro ungherese. Le raffinate soluzioni nel girare le scene erotiche, tipicamente sue, sono qui già evidenti, in particolare nella grande scena di ballo di Katinka e György, nei baci rapaci di Ella e nella straordinaria sequenza del piedino.
Il film segnò due notevoli debutti sullo schermo. Pál Jávor (1902-1959) iniziò la sua carriera di attore in provincia e, nei tardi anni '20, era già tra gli interpreti principali nei maggiori teatri di Budapest. Dopo il successo ottenuto in *Csak egy kislány van a világon* divenne la star più attiva e popolare del cinema ungherese per il decennio e mezzo a venire. Il suo pubblico lo amava per il modo in cui interpretava ogni ruolo – un conte, un nobiluomo di campagna, un ingegnere disoccupato o un giornalista – come il prototipo del "gentiluomo" ideale del tempo. Girò il suo ultimo film ungherese, *A Tanitónö* (La maestra), nel 1945; negli anni '50 andò a Hollywood, dove interpretò Antonio Scotti in *The Great Caruso* (1951), ma la sua carriera sullo schermo si concluse dopo due ulteriori ruoli americani, non menzionati nei titoli. *Csak egy kislány van a világon* è preceduto da un prologo, girato, pare, nel 1943, in cui Jávor presenta non solo il film, ma se stesso da giovane, impegnato (nel 1930) in un panegirico in cui questo film sonoro veniva pubblicizzato come un portento del talento cinematografico d'Ungheria.
Katinka è interpretata dalla fenomenale Márta Eggerth (nata a Budapest nel 1912). Nel suo unico ruolo muto al cinema ha assorbito le convenzioni proprie del mezzo, proponendo una controparte ungherese delle vergini impersonate da Lillian Gish: sbattendo le ciglia con gli occhi spalancati e un docile senso di aspettativa; esprimendo i propri cambiamenti d'umore con tutto il corpo, saltando di gioia o piegata dal fardello della sofferenza e della disgrazia; con gli occhi, quando guarda in su, che chiedono pietà e irradiano una paziente agonia incapace di ogni aggressività. Non intende combattere per il proprio uomo, si limita a fiorire per lui e, quando non è più ricambiata, a sfiorire.
A 18 anni, si trattava del suo primo ruolo al cinema, ma era già una veterana del palcoscenico. Aveva debuttato a Budapest in *The Tales of Hoffmann* all'età di 12 anni, e nel 1926-'27 era una stella dell'operetta al Magyar Színház [Teatro Ungherese] e già iniziava con le tournée all'estero. Dopo questo debutto cinematografico si avviò verso una carriera sullo schermo che comprese quasi 40 film, girati in Germania, Austria, Italia e a Hollywood (incluso *For Me and My Gal*, al fianco di Judy Garland). Con il marito, il tenore polacco Jan Kiepura, nel 1940 emigrò (entrambi erano di madre ebrea) negli Stati Uniti, dove ebbe grande successo a Broadway con *Higher and Higher* (1940), *The Merry Widow* (1943) e *Polonaise* (1945). Insieme con Kiepura si esibì in circa 2.000 repliche di *The Merry Widow*. Dopo la morte del marito, nel 1966, per un po' smise di lavorare, ma poi ritornò inevitabilmente sul palco. A 95 anni, continua a insegnare e a dare concerti. Di recente ha detto, "Voglio fare sempre meglio, ecco perché sono ancora qui … Se voglio realizzare tutti i miei piani dovrò vivere fino a 300 anni."
(Il nome di Márta Eggerth si trova scritto con diverse varianti: Marta, Martha, Eggert ed Eggerth, a seconda dei luoghi in cui si è trovata a lavorare.)
Il programma delle Giornate comprende anche il documentario *Csak egy kislány… – Találkozás Eggerth Mártával* (*Just a Little Girl… – Meeting Márta Eggerth*), girato da László Kerényi e Dávid Kerényi nel 2002, quando, nel corso di una tournée, Márta Eggerth si esibì a Vienna. – Gyongyi Balogh & David Robinson

Csak egy kislány van a világon *is regarded as the last Hungarian silent film and the first Hungarian sound film: with the technical resources of the rented Fox Movietone News sound car, a soundtrack, with synchronized music, occasional sound effects, and a couple of lines of dialogue, was added at a late stage. Some presumably later scenes however seem to have been filmed to take conscious advantage of the newly available technique. Even as a silent, however, the film's outstanding quality is a lyricism which is more fundamental than the role of the actual musical elements (gypsy music, folk music, salon music, romantic songs) that provide a constant commentary on the shifting action.*

The story is minimal. A decade after the end of World War I, two former prisoners of war finally return home, ragged and weak, from Siberia. György is the local landowner; Miklós the schoolmaster. After the village celebrations for their return, and for the grape harvest, both men fall in love with the beautiful Katinka, the pastor's daughter. Katinka makes no secret of her preference for György. But when György goes to Budapest he succumbs to the temptations of the big city. At the Gellért spa he falls victim to the charms of Ella: the exotic carnivorous plant of the stuffy salons supplants the little flower of the meadows. Returning to the village with the arrogant and pretentious Ella, he turns his back on the heart-broken Katinka. Miklós comforts Katinka, who is ready to accept his proposal, until György, already deceived by Ella, realizes his mistake. He sings the film's title song under Katinka's window. Miklós steps aside to make way for the happy ending that György seems hardly to merit.

The plot is motivated by the simple imagery of the "Magyar Nóta" (Hungarian song). The music of the film mainly consists of Hungarian Gypsy songs – "Acacia Road", "My Little Village", "The Dark-Haired Girl", "Forgotten Beautiful Memories" – to accompany the moments of happiness, while salon music is played during the sequences of debauchery and despondency.

Although Béla Gaál (1893-1944) was supremely a man of the theatre, he revealed an exceptional feeling for the cinema, and brought to it a special lyrical quality. At 20 he abandoned law to become an actor, published a book of poems, and in 1918 established Budapest's Madách Theatre. Between 1920 and 1930 he directed half a dozen silent films, though he maintained his contact with theatre and became principal director of the Belvárosi Színház [Downtown Theatre]. Sound gave him a new enthusiasm for cinema, and in the pre-war decade he made two dozen films, of which Meseautó *(The Dream Car, 1934; remade in Britain in 1935 as* Car of Dreams*), establishing a new form of filmed musical comedy, and* Budai cukrászda *(Budapest Pastry Shop, 1935) were his most outstanding successes, fulfilling his dream of box-office hits to compete with American imports. Already in* Csak egy kislány van a világon*, under the restrictive conditions of the* Heimatfilm *genre, he employs his talent for erotic comedy, of which he subsequently became the greatest Hungarian master. The refined solutions characteristic of him in establishing erotic scenes are already evident here, notably in Katinka and György's great dance scene, Ella's predatory kisses, and the extraordinary sequence of shadow footsie.*

The film marked two notable screen debuts. Pál Jávor (1902-1959) started his career as an actor in the provinces and by the late 1920s was a leading actor in the major Budapest theatres. After his success in Csak egy kislány van a világon *he became the busiest and most popular star of the Hungarian cinema throughout the next decade and a half. His audiences loved him for his way of playing every role – a count, a squire, an unemployed engineer, or a journalist – as the prototype of the ideal "gentleman" of the age. He made his last Hungarian film,* A Tanitónö *(The School-Mistress), in 1945. In the 1950s he went to Hollywood, where he played Antonio Scotti in* The Great Caruso *(1951), but his screen career ended after two further uncredited Hollywood parts. The print of* Csak egy kislány van a világon *is preceded by a prologue apparently shot in 1943, in which Jávor introduces not only the film, but his own younger self presenting a (1930) publicity eulogy of this sound film as a marvel of Hungarian film talent.*

Katinka is played by the phenomenal Márta Eggerth (born Budapest, 1912). In her only silent film role she has absorbed the conventions of the form, offering a Hungarian counterpart of the virgins personified by Lillian Gish: blinking her lashes with eyes wide open and meek expectation; expressing the changes in her spirits with her whole body, bouncing with delight, or bent by the burden of suffering and disgrace; her eyes, when looking up, begging for mercy, radiating with patient agony incapable of any aggression. She will not fight for her man, she just blooms for him, and, when loved no more, withers.

At 18, this was her first film role, but she was already a stage veteran. She made her debut in Offenbach's Les Contes d'Hoffmann (The Tales of Hoffmann) *in Budapest at the age of 12, and by 1926-27 was a star of operetta at the Magyar Színház [Hungarian Theatre], and was already beginning to tour abroad. After this film debut she embarked on a film career that included almost 40 films made in Germany, Austria, Italy, and Hollywood (including* For Me and My Gal*, alongside Judy Garland). With her husband the Polish tenor Jan Kiepura she emigrated in 1940 to the United States (both had Jewish mothers), and enjoyed major Broadway successes with* Higher and Higher *(1940),* The Merry Widow *(1943), and* Polonaise *(1945). She and Kiepura did some 2,000 performances of* The Merry Widow *together. After Kiepura's death in 1966 she ceased to work for a while, but inevitably returned to the concert stage. At 95 she continues to teach and to give concerts. She recently said, "I always want to be better, which is why I am still here … If I want to realize all my plans, I'll have to live until I'm 300."*

(Márta Eggerth's name is spelled with various permutations of Marta, Martha, Eggert, and Eggerth, according to the different locations in which she has worked.)

The programme of the Giornate will also include the documentary Csak egy kislány… – Találkozás Eggerth Mártával *(*Just a Little Girl… – Meeting Márta Eggerth*), shot in 2002, when Márta Eggerth was appearing in Vienna on a concert tour, by László Kerényi and Dávid Kerényi. – Gyongyi Balogh, David Robinson*

Nederlands Filmmuseum – 60
Omaggio a Annie Bos / *Annie Bos Remembered*

Il Nederlands Filmmuseum fu fondato nel 1946 come Nederlands Historisch Filmarchief (NHFA). Nel 1952 il NHFA si fuse con lo Stichting Uitkijk-archief – che conservava la collezione di film d'avanguardia della Filmliga olandese – assumendo l'attuale nome. Il NFM, membro della FIAF dalla sua fondazione nel 1946, è riconosciuto come l'archivio cinematografico olandese ufficiale.
In questi 60 anni il Filmmuseum si è sviluppato, da piccolo archivio gestito da una persona sola e senza sistemazione permanente, fino a divenire un'istituzione internazionalmente riconosciuta con uno staff di più di 100 persone. Il NFM ha al suo interno un cinema, un museo, uffici appositamente attrezzati per le attività di conservazione e di restauro ed ampi sotterranei per ospitare le sue collezioni di film, manifesti, immagini di scena e documentazione cartacea. Nel 2009 il Filmmuseum si trasferirà in un nuovo edificio sulle rive del fiume di Amsterdam, l'IJ.
Una parte importante delle collezioni del NFM riguarda gli albori del cinema olandese. Negli anni '80 e '90 il Filmmuseum portò avanti un vasto programma di ricerca ed identificazione che condusse alla scoperta di un gran numero di nuovi titoli e copie. Questi film sono stati tutti restaurati e catalogati da Geoffrey Donaldson nel suo *magnum opus*, *Of Joy and Sorrow. A Filmography of Dutch Silent Fiction*, pubblicato nel 1997. Uno spettacolo itinerante, "Dutch Silent Cinema", ha portato una selezione significativa di questo importante *corpus* nei musei di cinema e nelle cineteche di molte parti del mondo.
Per celebrare il giubileo di diamante del NFM, le Giornate del Cinema Muto hanno il grande piacere di proiettare un gruppo di film che illustra la carriera della stella del muto olandese Annie Bos, il cui lavoro è stato recuperato a beneficio delle nuove generazioni grazie agli sforzi del Filmmuseum e all'entusiasmo speciale del defunto Geoffrey Donaldson.

The Nederlands Filmmuseum was founded in 1946, as the Nederlands Historisch Filmarchief (NHFA). In 1952 the NHFA merged with the Stichting Uitkijk-archief – which held the collection of avant-garde films of the Dutch Filmliga – and assumed its present name. The NFM has been a member of FIAF since its founding in 1946, and is recognized as the official Dutch film archive.
During these 60 years the Filmmuseum has developed from a small one-man archive without permanent accommodation to an internationally recognized institution with a staff of more than 100. The NFM has its own theatre annexe, museum, specially equipped offices for conservation and restoration activities, and extensive vaults to store its collections of films, posters, stills, and paper documentation. In 2009 the Filmmuseum will move into a new building on the banks of the Amsterdam river IJ.
An important part of the NFM's collections is its representation of early Dutch cinema. During the 1980s and 90s the Filmmuseum carried out an extensive research and identification programme, leading to the discovery of a large number of new titles and prints. These have all been restored, and were catalogued by Geoffrey Donaldson in his magnum opus, Of Joy and Sorrow. A Filmography of Dutch Silent Fiction*, published in 1997. A touring show, "Dutch Silent Cinema", has brought a representative selection of this important* corpus *to film museums and cinematheques in many parts of the world. In celebration of the diamond jubilee of the NFM, the Giornate del Cinema Muto is very pleased to be screening a group of films illustrating the career of Dutch silent film star Annie Bos, whose work has been resurrected for new generations thanks to the efforts of the Filmmuseum and the particular enthusiasm of the late Geoffrey Donaldson (1929-2002).*

Annie Bos (1886-1975)
In ultima analisi, c'è in realtà solo un'attrice olandese di quest'epoca che seppe trascendere con la sua presenza sia la sceneggiatura che la storia, divenendo così una star. Ad un primo sguardo Annie Bos assomiglia alle dive del cinema italiano come Lyda Borelli, Pina Menichelli e Francesca Bertini, che negli anni '10 svilupparono un linguaggio del corpo impareggiabile e ricercato. Di certo Annie Bos guardò le loro interpretazioni, ma aggiunse al loro linguaggio del corpo quasi inumano qualcosa che umanizzò e caratterizzò i suoi personaggi.

Forse fu nei panni di Carmen in *Een Carmen van het Noorden* (*Carmen of the North*, 1919) che Annie Bos utilizzò il linguaggio manieristico delle dive italiane per ottenere l'effetto maggiore possibile. Ella afferra questo personaggio affamato d'amore in toni accurati: seduce, finge, manipola, corrompe. Non c'è, tra lei e il suo ruolo, nemmeno un millimetro di spazio, né un momento di ironica presa di distanza. È un essere artificiale, una bambola dalle qualità della mitica Carmen: inumana, ma precisa. A livello di interpretazione, nella gamma delle emozioni che senza sforzo evoca con il suo corpo è

probabilmente il suo ruolo migliore. Allo stesso tempo, però, questa non è l'Annie Bos la cui presenza unica servì a rendere attraenti così tante altre pellicole olandesi. Una volta ebbe a dire che non le piaceva la sua interpretazione in *Een Carmen van het Noorden*. Carmen era probabilmente troppo artificiale per lei, non abbastanza "vera", un'interpretazione troppo da diva senza un volto umano.
Un frammento breve, ma straordinariamente bello, di *De Kroon der Schande* (*The Crown of Shame*, 1918) si è conservato. Annie Bos siede ad un tavolino, leggermente appoggiata in avanti, con le braccia tese, le mani unite, la testa leggermente inclinata all'indietro, tutto secondo il linguaggio del corpo delle dive italiane; ci sono però delle lacrime che scivolano lungo le guance di Annie Bos, e non sono lacrime da diva abilmente artefatte: Annie piange per davvero, in un modo che contrasta con il linguaggio artificiale del suo corpo. Il suo pianto incontrollato proviene da una persona viva. La diva che è in lei sembra competere con la ragazza di campagna di *Boerenidylle* (*Rural Idyll*, 1914 o '15), che continuava a guardare in macchina con impudenza e noncuranza. L'aspetto di Annie Bos smentisce il vento d'Olanda che soffia sulle sue guance. I suoi ruoli sono tutti pregni di questa freschezza olandese, e questo la rende umana in un modo che non fu mai proprio delle sue controparti italiane. Il manierismo come stile non riuscì mai a corrompere Annie Bos verso un linguaggio vuoto fatto di atteggiamenti ed espressioni del viso, perché la sua presenza unica di ragazza olandese risplendeva comunque.
Questo rende Annie Bos la cosa migliore che sia emersa dall'era del cinema muto olandese. Ella riuscì a sposare una certa freschezza olandese con l'artificialità dei personaggi di finzione olandesi, a dare un volto umano a forti emozioni che tendevano al kitsch, a dare significato al destino che grava su tutte le futili azioni di questi film. È qualcuno che si vorrebbe incontrare usciti dal cinema, anche al giorno d'oggi… – Peter Delpeut (in Geoffrey Donaldson, *Of Joy and Sorrow. A Filmography of Dutch Silent Fiction*, 1997)

Ultimately, there is really only one Dutch actress from this era who with her presence transcended both screenplay and story and so became a film star. At a glance Annie Bos resembles Italian film divas such as Lyda Borelli, Pina Menichelli, and Francesca Bertini, who developed an unparalleled, mannered body language in the 1910s. Annie Bos certainly watched their performances, but she added something to their almost inhuman body language that humanised and individualised her characters.
Perhaps as Carmen in Een Carmen van het Noorden *(A Carmen of the North, 1919) Annie Bos used the manneristic idiom of the Italian divas to greatest effect. She captures this love-devouring character in accurate tones: she seduces, feigns, manipulates, perverts. There is not a millimetre of space between her and her role, no moment of ironical distance. She is an artificial being, a doll with the qualities of the mythical Carmen: inhuman, but exact. As a performance, in the range of emotions that she conjures up effortlessly with her body, it is probably her best role. But at the same time this is not the Annie Bos whose unique presence served to make so many other Dutch films attractive. She once said that she didn't like her performance in* Een Carmen van het Noorden. *Carmen was probably too artificial for her, not "real" enough, too much of a diva performance without a human face.*
A short, but extraordinarily beautiful, fragment of De Kroon der Schande *(The Crown of Shame, 1918) still survives. Annie Bos sits behind a small coffee table, leaning slightly forward, her arms outstretched, her hands held together, her head tilted slightly back. Everything is done according to the body idiom of the Italian divas. But there are tears rolling down Annie Bos' cheeks. They are not carefully contrived diva tears; Annie Bos cries for real, in a way that is at odds with her artificial body language. Her crying is uncontrolled, comes out of a living person. The diva in her seems to compete with the country girl in* Boerenidylle *(Rural Idyll, 1914 or 1915) who kept glancing cheekily and nonchalantly at the camera. Annie Bos' appearance belies the Dutch wind that has blown across her cheeks. Her roles are all imbued with this Dutch freshness. This makes her human in a way her Italian counterparts never were. Mannerism as a style could never pervert Annie Bos towards an empty language of attitudes and facial expressions, because her unique presence as a Dutch girl shone through everything.*
This makes Annie Bos the best thing to emerge from the era of Dutch silent cinema. She succeeded in marrying a Dutch freshness to the artificiality of Dutch fictional characters, to give a human face to compelling emotions that tended towards kitsch, to give meaning to the doom that hangs over all the futile deeds in these films. She is someone you would like to meet after you leave the cinema, even today... – Peter Delpeut (in Geoffrey Donaldson, Of Joy and Sorrow. A Filmography of Dutch Silent Fiction*, 1997)*

TWEE ZEEUWSCHE MEISJES IN ZANDVOORT (Mijntje en Trijntje) [Due ragazze dello Zeeland a Zandvoort / Two Girls from Zeeland in Zandvoort] (Filmfabriek-Hollandia, NE 1913)
Regia/dir: Louis H. Chrispijn Sr.; *prod:* Maurits H. Binger; *f./ph:* H.W. Metman; *cast:* Annie Bos (Mijntje), Christine Chrispijn-van Meeteren (Trijntje), Theo Frenkel Jr. (ammiratore/*an admirer*), Pierre Perin (ammiratore/*an admirer*), Alex Benno (poliziotto/*policeman*); 35mm, 310 m., 15' (18 fps); *fonte copia/print source:* Nederlands Filmmuseum, Amsterdam.
Didascalie in inglese / *English titles*.
Questa precoce apparizione di un'Annie Bos dal viso allegramente paffuto è una di tre pellicole sulle avventure comiche di Mijntje e Trijntje, due ingenue ragazze dello Zeeland. La commedia, improvvisata in modo amabile anche se inesperto, offre affascinanti vedute di una corsa in tram e di un posto olandese di mare nell'era antecedente al primo conflitto mondiale. / *This early appearance by a cheerfully plump-faced Annie Bos is one of three films about the comic adventures of Mijntje and Trijntje, two naïve young girls from Zeeland. The*

comedy is amiably if inexpertly improvised, and provides charming glimpses of a tram-ride and of a Dutch seaside resort in the pre-World War era. – DAVID ROBINSON

BOERENIDYLLE [Idillio rurale / Rural Idyll] (Filmfabriek-Hollandia, NE, 1914?/1915?)
Regia/dir: ?; prod: Maurits H. Binger; *cast:* Annie Bos (la figlia del fattore/*the farmer's daughter*); 35mm, 148 m., 7' (18 fps); *fonte copia/print source:* Nederlands Filmmuseum, Amsterdam.
Didascalie in olandese / *Dutch intertitles*.
Questo piccolo film ingenuo ed affascinante, con i suoi suggestivi paesaggi della tipica campagna olandese dei primi del XX secolo, presenta un'Annie Bos paffuta e piuttosto giovane (28 anni) nei panni della figlia del contadino, nelle diverse fasi del corteggiamento da parte del suo innamorato bracciante. / *This naïve and charming little film, with evocative landscapes of the characteristic Dutch countryside of the early 20th century, features a plump and youngish (28) Annie Bos as the farmer's daughter, in progressive stages of her courtship by her farm-hand boyfriend.* – DAVID ROBINSON

DE WRAAK VAN HET VISSCHERSMEISJE (All'Aida) [La vendetta della ragazza del pescatore / The Revenge of the Fisherman's Girl) (Filmfabriek-Hollandia, NE 1914)
Regia/dir: Jan van Dommelen; *prod:* Maurits H. Binger; *cast:* All'Aida (Aida, *the gypsy singer*), Annie Bos (Annie), Willem van der Veer (Hendrik), Eugénie Krix (la madre di Annie/*Annie's mother*), [Coba Kinsbergen (la sorella minore/*Annie's young sister*)]; *première:* 28.8.1914, Elite-Bioscope Union, Amsterdam; 35mm, 328 m., 16' (18 fps), col. (*imbibizione originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original tinting*); *fonte copia/print source:* Nederlands Filmmuseum, Amsterdam.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.
Questo melodramma breve eppur vivido fu concepito in origine per sfruttare il talento di All'Aida, un'artista che, nel marzo del 1914, aveva fatto sensazione al Teatro Panopticon di Amsterdam con le sue danze indiane che utilizzavano tre serpenti a sonagli, uno dei quali appare nel film. Peraltro, il film servì a dare ad Annie Bos uno dei suoi primi ruoli da diva tragica ed eccessiva. La danza del ventre di All'Aida procurò al film problemi con la censura tedesca ed austriaca. L'attrice Coba Kinsbergen raccontò a Geoffrey Donaldson di aver interpretato il ruolo della sorella minore di Annie, un personaggio che nondimeno non compare nel film. / *This short but vivid melodrama was originally conceived to exploit the talents of All'Aida, an artist who had caused a sensation at the Theater Panopticon in Amsterdam in March 1914, with her Indian dances involving three rattlesnakes – one of whom features in the film. The film served, however, to give Annie Bos one of her first highly-charged and tragic* diva *roles. All'Aida's belly-dance brought the film censorship troubles in Germany and Austria. The actress Coba Kinsbergen told Geoffrey Donaldson that she played the role of Annie's younger sister – a character nevertheless absent from the film.* DAVID ROBINSON

HET GEHEIM VAN DELFT [Il segreto di Delft / The Secret of Delft] (Filmfabriek-Hollandia, NE 1917)
Regia/dir., prod: Maurits H. Binger; *f./ph:* H.W. Metman; *cast:* Annie Bos (Annie Vogel), Willem van der Veer (Willem Berg), Jan van Dommelen (Jan Vogel), Lily Bouwmeester (Lilly Vogel), Louis H. Chrispijn Sr. (Van Haaften), Paula de Waart (Sig.ra/Mrs. van Haaften), Fred Vogeding (Leo van Haaften), Minny Erfmann (Minny van Haaften, la sorella di Leo/*Leo's sister*), Fred Homann; *première:* 9.3.1917, Cinema Palace, Amsterdam; 35mm, 1222 m., 59' (18 fps), col. (*imbibizione originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original tinting*); *fonte copia/print source:* Nederlands Filmmuseum, Amsterdam.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.
In questo dramma vivace e ben costruito, anche se incline alle coincidenze, Annie Bos appare più influenzata da Pearl White che dalle dive italiane, coinvolta in avventure che culminano nelle pale di un mulino a vento che la portano via. Il film, peraltro, è lungi dall'essere un semplice veicolo: la Bos è inquadrata in un cast considerevole di personaggi, tutti coscienziosamente sviluppati; se nel dramma c'è un'eroina, è semmai l'intraprendente sorellina di Annie, Lilly. Il film fu girato in gran parte a Haarlem, non a Delft; la sequenza del mulino fu filmata a Nijmegen. Annie Bos, che non utilizzò una controfigura, fu ricompensata da Maurits Binger per il suo coraggio con una bottiglia di champagne.
In this brisk and neatly constructed – though coincidence-prone – drama, Annie Bos appears less influenced by the Italian divas *than by Pearl White, in adventures that culminate in her being whirled round on the sails of a windmill. However, the film is far from being a vehicle: Bos is subsumed into a sizeable cast of characters, all conscientiously developed; if there is a heroine to the drama, it is rather Annie's resourceful little sister Lilly. The film was mostly shot in Haarlem, not in Delft; and the windmill sequence was filmed in Nijmegen. Annie Bos did not use a stand-in, and was rewarded by Maurits Binger with a bottle of champagne for her courageous feat.* – DAVID ROBINSON

TOEN 'T LICHT VERDWEEN (Blind) [Quando la luce scomparve / When the Light Disappeared] (Filmfabriek-Hollandia, NE 1918)
Regia/dir., prod., scen: Maurits H. Binger; *dalla pièce/from the play* De Sphinx *di/by* Jonkheer A.W.G van Riemsdijk; *cast:* Jan van Dommelen (Gio Romano), Annie Bos (Sylvia), Lola Cornero (Lyda), Adelqui Migliar (Pietro Cignoni), Frits Bouwmeester (Rosni), Paula de Waart (la madre di Rosni/*Rosni's mother*), Renée Spiljar (Renée), Marie Spiljar (bambinaia di Renée/*Renée's nursemaid*), Cor Smits (un professore/*a professor*), Ernst Winar; *première:* 11.10.1918, Cinema de Munt, Amsterdam; 35mm, 1252 m., 60' (18 fps), col. (*imbibizione originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original tinting*); *fonte copia/print source:* Nederlands Filmmuseum, Amsterdam.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Il lavoro teatrale *The Sphinx* offrì ad Annie Bos il ruolo più divistico che potesse sperare. Il matrimonio di Sylvia con un famoso compositore suscita una gelosia feroce sia in sua sorella, Lyda, sia nell'adorante organista gobbo della chiesa, Rosni. Secondo la tradizione del melodramma, un giorno Sylvia scopre che sta diventando cieca. Lyda approfitta del ricovero della sorella in ospedale, e della sua successiva cecità, per rubarle l'affetto del marito, mentre Rosni cerca di consolare Sylvia ed anche di aprirle gli occhi. Il risultato è il tragico sacrificio di Sylvia. Non c'è dubbio che, con l'ambientazione ed i nomi italiani, i realizzatori cercassero consapevolmente di emulare i film delle dive italiane, ma la pellicola acquista una particolare qualità locale grazie al realismo sotteso all'interpretazione che Annie Bos dà delle catastrofi emotive di Sylvia. Il film veniva presentato originariamente con gli episodi musicali composti per il lavoro teatrale da Jan de Nobel, con un coro di bambini e la soprano Muschert, che aveva già eseguito le canzoni a teatro. Queste deliberate interpolazioni musicali spiegano le due lunghe, statiche sequenze del concerto. – DAVID ROBINSON

The stage play The Sphinx *provided Annie Bos with the most "diva-esque" role she could hope for. Sylvia's marriage to a famous composer arouses fierce jealousy both in her own sister, Lyda, and in the adoring, hunchback local church organist Rosni. In high melodrama tradition, Sylvia one day discovers she is going blind. Lyda takes advantage of her sister's absence in hospital and subsequent sightlessness to steal the affections of her husband, while Rosni seeks to console and also enlighten Sylvia. The outcome is Sylvia's tragic sacrifice. There is no question that, with the Italian setting and names the filmmakers were consciously seeking to emulate the Italian diva vehicle – but the film acquires a distinctive local quality from the underlying realism of Annie Bos' playing of Sylvia's emotional catastrophes.*

The film was originally performed with the musical episodes composed for the stage play by Jan de Nobel, with a children's choir and the soprano Mrs. Muschert, who had also performed the songs in the theatre. These intended musical interpolations explain the two long and static concert sequences. DAVID ROBINSON

EEN CARMEN VAN HET NOORDEN (A Carmen of the North) [Una Carmen del Nord] (Filmfabriek-Hollandia, NE 1919)

Regia/dir., scen: Maurits H. Binger & Hans Nesna, *dal romanzo/based on the novel* Carmen *di/by* Prosper Mérimée (1845); *prod:* Maurits H. Binger; *scg./des:* Theo van der Lugt; *cast:* Annie Bos (Carmen), Adelqui Migliar (Jozef), Jan van Dommelen (Dalboni), Paula de Waart (la madre di Jozef/*Jozef's mother*), Jeanne van der Pers (Mareike, la fidanzata di Jozef/*Jozef's fiancée*), Ernst Winar, Fred Homann, Leni Marcus; *première:* 18.7.1919, Groote Schouwburg, Rotterdam; *lg. or./orig. l.*: 1812 m.; 35mm, *incompleto/incomplete*, 1176 m., 57' (18 fps), col. (*imbibizione originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original tinting*); *fonte copia/print source:* Nederlands Filmmuseum, Amsterdam.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Per dare ad Annie Bos un sontuoso ruolo da diva, Binger e Nesna congegnarono un melodramma che fa sembrare sia Mérimée che Bizet (le fonti d'ispirazione dichiarate) un tantino tiepidi. Jozef è un simpatico sempliciotto di campagna promesso sposo a Mareike. Chiamato nell'esercito, viene assegnato alla sorveglianza di Carmen, una focosa sirena della fabbrica di sigarette, arrestata per aver ferito un operaio come lei con un coltello. Jozef cede alla seduzione di Carmen e la lascia fuggire, pagando con la caduta in disgrazia e il congedo dall'esercito. Carmen lo recluta allora nella banda di contrabbandieri con cui è invischiata. Mareike si mette in cerca del fidanzato vagante, in una notte di neve in cui il geloso Jozef sta lui stesso spiando Carmen. La donna, peraltro, alla fine respinge Jozef per imbarcarsi in un matrimonio d'interesse con il tenore Dalboni. Nella versione originale del film, Jozef si reca al teatro dove Dalboni si sta esibendo nella *Carmen* e pugnala Carmen a morte. La copia che si è conservata, peraltro, era una versione realizzata per la distribuzione americana, in cui, dopo che Jozef ha passato due anni in galera, tutti si godono un lieto fine tanto immeritato quanto improbabile. Quando il film uscì, le proiezioni venivano accompagnate da selezioni tratte dall'opera di Bizet. – DAVID ROBINSON

To provide Annie Bos with a rich diva role, Binger and Nesna devised a melodrama which makes Mérimée and Bizet (its acknowledged inspirations) both seem a shade tepid. Jozef is a nice simple country boy pledged to marry Mareike. Called to the army, he is assigned to guard Carmen, a fiery siren from the cigarette factory, arrested for wounding a fellow-worker with a knife. Jozef succumbs to Carmen's seductions, and allows her to escape – resulting in his own disgrace and discharge from the army. She recruits him into the gang of smugglers with whom she is embroiled. Mareike goes in search of her wandering fiancé, on a snowy night when the jealous Jozef is himself spying upon Carmen. Carmen, however, finally spurns Jozef to embark on a rich marriage with the tenor Dalboni. In the original version of the film, Jozef goes to the theatre where Dalboni is performing Carmen*, and stabs Carmen to death. The print which has survived, however, was a version made for American distribution, in which, after Jozef has served a two-year prison sentence, everyone enjoys a happy end, as unmerited as unlikely. On the film's original release, performances were accompanied by selections from Bizet's opera.* – DAVID ROBINSON

Cinema delle origini / *Early Cinema*

Film dai paesi biblici / *Bible Lands Films*

Questa è la storia di un miracolo cinematografico che è anche un mistero: tutto ciò che abbiamo sono degli indizi che potrebbero utili a trovare una spiegazione.
Nel marzo 2007, nella vetrina di un antiquario, è comparsa una scatola di pellicole recante la scritta "Collezione ELGE". Con la gentile complicità di Sabine Lenk, siamo entrati nel negozio e abbiamo trovato 93 piccoli rulli di negativi nitrato originali a 35mm con perforazione Edison, alcuni in scatole ELGE, altri in scatole Lumière. La contrazione della pellicola superava il 6 per cento, ma i rulli non si erano decomposti. Sui primi fotogrammi di ognuno erano scritti con inchiostro di China titoli sorprendenti, come *Baydar Nazareth*, *Fontaine à Bethléem*, *Panorama de Tibériade*, *Jésus en Croix*.
I rulli portano numeri da 1 a 203 (molti sono mancanti) e quelli recuperati comprendono film scartati per via di difetti tecnici. Li abbiamo affidati al laboratorio della Haghefilm Conservation, dove sono stati stampati su 35mm fine grain, permettendo ulteriori identificazioni. Questi film si stanno rivelando tra le nostre più entusiasmanti e importanti scoperte.
Al momento in cui scriviamo, alcuni film e alcuni luoghi sono ancora da identificare. Gran parte dei negativi presentano piccole perforazioni con angoli quadrati, com'è tipico di molti film Gaumont tra il 1897 e il 1903; ma alcuni di quelli con i numero più alti hanno perforazioni con angoli smussati.
La dozzina di film nelle scatole Lumière ci ha rammentato che nel 1897 i Lumière vendevano pellicola con perforazioni Edison. Le scatole con gli scarti tecnici ci hanno ricordato le insolite pratiche commerciali della Gaumont. Prima del 1900, infatti, la società forniva agli operatori indipendenti pellicola vergine e attrezzatura, in cambio del diritto di opzione su qualsiasi cosa riprendessero. Le pellicole scartate restavano di proprietà dell'operatore, cosa che spiega perché i primi cataloghi Gaumont contengano film realizzati da Georges Hatot, Albert Londe o P. Gers.
Nel suo libro del 1925, *Histoire du cinématographe des origines à nos jours*, il veterano Georges-Michel Coissac, direttore della casa editrice La Bonne Presse, nomina un altro operatore del XIX secolo che fornì film alla Gaumont: il misterioso Albert Kirchner. Di lui sappiamo pochissimo, ma sappiamo comunque che nel 1896 egli, noto professionalmente anche come Léar, realizzò vetri per lanterna magica di soggetto religioso per La Bonne Presse, essendo la chiesa cattolica francese del tempo assai interessata alla funzione pedagogica delle immagini. Per il pioniere Eugène Pirou, cineasta e produttore, Léar riprese anche il numero di spogliarello di Louise Willy nella pantomima teatrale *Le coucher de la mariée* e probabilmente molti altri soggetti erotici ed osé; inoltre, con Frère Bazile realizzò imitazioni di popolari film Lumière come quello sull'innaffiatore innaffiato, *L'arroseur arrosé*, o quello sulla battaglia dei cuscini, *La bataille d'oreillers*, e altri ancora.
Sappiamo anche che nel gennaio del 1897 Albert Kirchner brevettò un apparecchio da ripresa chiamato "Biographe Français Léar": uno di questi apparecchi si può ancora vedere nella collezione del Musée des Arts et Métiers di Parigi. Léar produsse mise in vendita versioni amatoriali del Biographe Français Léar (e così fece pure Jules Demaria con il nome di "Pygmalion"). In quello stesso anno Léar avrebbe brevettato altre due macchine da presa, che però non sembrano esser mai state messe in produzione, e formò una società con Paul Anthelme, un ex-agente di Pirou, e con un certo signor Pacon, tipografo benestante. Nella primavera del 1897 Kirchner/Léar partì per la Palestina con padre Bailly, un sacerdote che doveva curare gli aspetti religiosi della prima vita di Cristo mai girata nei luoghi santi.
Dal libro di Coissac e dalla voce su Léar compilata da Stephen Bottomore nel *Who's Who of Victorian Cinema*, a cura di Stephen Herbert e Luke McKernan, risulta che agli inizi del 1897 Léar e padre Bailly girarono molte pellicole in Terrasanta, tra cui, forse, i primi film mai girati in Egitto, Palestina e nell'attuale Israele. Coissac cita alcuni titoli: *Vues du Caire*, *Débarquement à Jaffa*, *Entrée des pèlerins dans la ville Sainte*. E aggiunge anche che la Gaumont, essendosi dotata di cineprese a 35mm solo nel novembre del 1897 (prima la produzione era a 60mm), decise entro la fine di quell'anno di acquistare tutti i negativi di Kirchner/Léar, per poter disporre di film a 35mm il più presto possibile. Nel catalogo Gaumont del 1898 troviamo vedute del Cairo, di Gerusalemme e del Santo Sepolcro (incluse anche tra i nostri negativi). In realtà, Léar riprese anche molte altre vedute, probabilmente con l'intenzione di venderle alla Pathé e ad altre compagnie.
Tra i film girati da Léar troviamo *Les dernières cartouches,* numero 93 nel catalogo Gaumont; non lontano da quel numero, i film dal 56 al 67 rappresentano vedute del Cairo e della Palestina. Erano tutti film di Léar? Ecco un altro indizio: su alcune delle nostre pellicole si vede sul margine del fotogramma, o per pochi secondi, il profilo di un prete. Potrebbe trattarsi di padre Bailly?
Tra le pellicole che abbiamo rinvenuto ci sono episodi completi di una *Passion du Christ*, incluse riprese diverse di alcuni tableau. Nell'estate del 1897 Léar, in collaborazione con Coissac, completò la sua *Passion* girando a Parigi ulteriori scene, "interpretate da guitti che rappresentavano lo stesso soggetto in quadri viventi alla Festa degli Invalidi". Questa prima versione cinematografica del Vangelo ebbe un'ampia circolazione. Nel febbraio del 1898 formò parte di una conferenza illustrata tenuta dal reverendo Thomas Dixon, futuro autore di *The Clansman* e *The Leopard's Spots*, su cui si sarebbe basato D. W. Griffith per *The Birth of a Nation*. In quello stesso anno, nel seminterrato dell'Olympia a Parigi Léar aprì per un

breve periodo un cinema; e sembra anche che egli avesse anche venduto i suoi negativi alla Gaumont, il che spiegherebbe le scatole ELGE che si trovano ora nella nostra collezione.
Anche la fine della vita di Kirchner rimane un mistero. Un altro famoso veterano del cinema, René Bunzli, annota a margine della sua copia del libro di Coissac che Léar morì poco dopo in un ospizio. Se però così fosse, chi gestiva al Cairo la società Léar & Company, che nel 1901 fu accusata di aver esportato in Europa pellicole pornografiche? Per così tante domande, c'è un solo fatto certo: se le nostre congetture sono sbagliate, queste pellicole rimangono un mistero irrisolto. – Serge Bromberg, Eric Lange, David Shepard

This is the story of a cinema miracle – which is also still a mystery. All we have are a few clues pointing towards an explanation.
In March 2007, one can of film, with the name "Collection ELGE", appeared in the window of an antique shop. With the kind complicity of Sabine Lenk, we went behind the window, and in the shop we found 93 small rolls of Edison-perforation 35mm nitrate camera negative, some in ELGE cans, others in Lumière cans. The shrinkage was greater than 6%, but the rolls were not decomposed. And on the first frames of each were written in India ink such amazing titles as Baydar Nazareth, Fontaine à Bethléem *(Fountain in Bethlehem),* Panorama de Tibériade*, and* Jésus en Croix *(Jesus on the Cross).*
The rolls bear numbers from 1 to 203 (many are missing), and those recovered include films rejected due to technical defects. We brought them to the Haghefilm Conservation laboratory, where they were printed onto 35mm fine grain positives, allowing further identification. They are proving one of our most exciting and important discoveries.
At this writing, some films and locations remain unidentified. Most of the negatives have small perforations with square corners, as do most Gaumont films from 1897 to 1903; however, some of those with the highest numbers have perforations with beveled corners.
The dozen films in Lumière cans reminded us that as of 1897 Lumière was selling Edison-perforated film. The cans indicating technical rejects reminded us of Gaumont's unusual trading process. Before 1900, Gaumont provided independent cameramen with raw stock and equipment, in return for the right of first refusal to purchase whatever they photographed. The rejected films remained the cameraman's property. This explains why the first Gaumont catalogues contain films made by Georges Hatot, Albert Londe, or P. Gers.
In his 1925 book, Histoire du Cinématographe des origines à nos jours*, film veteran Georges-Michel Coissac, director of the religious publishing house Maison de la Bonne Presse, names another 19th-century cameraman who provided films to Gaumont: the mysterious Albert Kirchner. We know very little about him, but we do know that in 1896, Kirchner, professionally known also as Léar, made religious lantern slides for Masion de la Bonne Presse, as the French Catholic church was very interested in visual education at this time. Léar also filmed for pioneer filmmaker-producer Eugène Pirou the striptease from Louise Willy's stage play* Le Coucher de la mariée (The Marriage Bed)*, and probably many other erotic and* risqué *films, and, with Father Bazile, made knock-off versions of such popular Lumière films as* L'arroseur arrosé *(The Sprinkler Sprinkled / Watering the Gardener),* La bataille d'oreillers *(Pillow Fight), and so forth.*
We also know that in January 1897 Albert Kirchner filed a patent for a camera called the "Biographe Français Léar". One of these instruments may still be seen in the collection of the Musée des Arts et Métiers in Paris. Amateur versions of the Biographe Français Léar were produced and sold by Léar (as well as by Jules Demaria under the name "Pygmalion"). That same year, Léar claimed two other camera patents, although these seem never to have been produced, and established a partnership with Paul Anthelme, a former agent of Pirou, and a Mr. Pacon, a wealthy printer. In the spring of 1897 Kirchner/Léar left for Palestine with Father Bailly, a priest who would supervise the religious aspects of the first life of Christ to be filmed on location.
Coissac's book and Stephen Bottomore's entry on Léar in Who's Who of Victorian Cinema*, edited by Stephen Herbert and Luke McKernan, indicate that in early 1897 Léar and Father Bailly photographed many films in the Holy Land, among them perhaps the first motion pictures taken in Egypt, Palestine, and today's Israel. Coissac names a few titles:* Vues du Caire *(Views of Cairo),* Débarquement à Jaffa *(Embarking at Jaffa),* Entrée des pèlerins dans la ville Sainte *(Pilgrims in the Old Section). Coissac added that as Gaumont obtained 35mm cameras only in November 1897 (their previous output was on 60mm), they decided by the very end of that year to buy all the Kirchner/Léar negatives, to be able to provide 35mm films as quickly as possible. In the Gaumont catalogue of 1898, we find views of Cairo, Jerusalem, and the Holy Sepulchre (also included among our negatives). Actually, Léar also took a lot of other views, probably intended for sale to Pathé and other companies.*
Among the films shot by Léar we find Les dernières cartouches *(The Last Cartridges), number 93 in the Gaumont catalogue; not far from that number, 56 to 67 are views of Cairo and Palestine. Were all of these Léar films? Here's another clue: on some of our films, we see at the edge of the frame, or for a few seconds, the silhouette of a priest. Could this be Father Bailly?*
Among the films we discovered are complete episodes of a Passion du Christ *(Life of Christ), including variant takes for some tableaux. In the summer of 1897, Léar, in collaboration with Coissac, completed his* Passion *by photographing more scenes in Paris, with actors from a* tableau vivant *version.*
This first film version of the Gospel story was widely shown. In February 1898 it formed part of an illustrated lecture given by the Rev. Thomas Dixon, the future author of The Clansman *and* The Leopard's Spots*, upon which D.W. Griffith based* The Birth of a Nation. *That same year, Léar opened a short-lived cinema in the basement of the Olympia theatre in Paris, and it seems that he also sold his negatives to Gaumont, which would explain the ELGE cans now in our collection.*
The end of Kirchner's life also remains a mystery. Another famous cinema veteran, René Bunzli, writes in the margin of his copy of Coissac's

book that Léar died in an asylum shortly afterwards. But if so, who was running the firm Léar & Company in Cairo, which was prosecuted in 1901 for exporting pornographic pictures to Europe? So many questions, for one sure fact: if our conjectures are wrong, these films remain an unsolved mystery. – SERGE BROMBERG, ERIC LANGE, DAVID SHEPARD

Quattro Méliès ritrovati a Barcellona / ***Four Méliès Films Rediscovered in Barcelona***

I quattro Méliès presentati dalla Filmoteca de Catalunya rappresentano il primo risultato del progetto di preservazione e restauro digitale della nostra collezione di film delle origini.

La collezione consiste di circa 200 films che hanno in comune il fatto di essere su supporto al nitrato di cellulosa e con caratteristiche fisiche antecedenti alla standardizzazione della perforazione, dei formati e della colorazione, ma soprattutto sono molto fragili, con materiali molto deteriorati ed in via di decomposizione. Per la preservazione e il restauro delle copie originali è stato necessario ricorrere a mezzi diversi di quelli fotochimici.

Recentemente, lo sviluppo di tecnologie digitali per la scansione, il restauro e il ri-trasferimento su pellicola ha aperto nuove possibilità per lavorare su questo tipo di materiali. Ma un piccolo archivio come il nostro non può accedere a queste tecnologie ad alta definizione a causa dei costi elevati. Abbiamo perciò utilizzato un sistema di scansione fotogramma per fotogramma alla risoluzione di 5K. I fotogrammi sono stati poi digitalmente restaurati utilizzando un programma Diamant, lavorando a 4K, per poi infine trasferire le immagini su un negativo e relativo positivo a 35mm ottenuti in un laboratorio commerciale. In questo modo questi film, all'epoca realizzati in modo artiginale, sono stati salvati e vivono per il pubblico di oggi grazie a un metodo digitale artigianale.

Le copie originali di Méliès sono probabilmente state distribuite all'inizio del secolo scorso probabilmente da un rappresentante di Méliès a Barcellona, Baltasar Abadal.

MARIONA BRUZZO, ROSA CARDONA

These four films by Méliès presented by the Filmoteca de Catalunya are the first results of the archive's project for the digital preservation and restoration of its collection of films from the origins of cinema.

The collection consists of some 200 films, which have in common that they are all on cellulose nitrate stock, and with physical characteristics of the days before standardization (perforations of non-standard form and size, or different systems of colouring), but, above all, these are very fragile and brittle materials, with problems of decomposition. For their preservation and restoration it was necessary to try means other than photochemical reproduction, but it was also necessary to maintain the integral quality of the original materials.

Recently, the development of digital technology for scanning, restoration, and high-quality re-transfer to celluloid film has opened up new possibilities for the recovery and exhibition of this type of material. But an archive our size has restricted access to high-resolution digital technology because of its great cost. Hence, within the archive, we use a system of scanning frame by frame, at a resolution of 5K. The scanned frames are restored using the Diamant programme, working at 4K, to return finally to negative preservation and 35mm projection copies, completed in a commercial laboratory. Thus these early films, which were created in artisanal fashion at the beginnings of the technology of cinema, live again for audiences thanks to what we may consider an artisanal digital technology, in a way bringing the wheel full circle. These exhibition prints from the beginning of the last century were probably originally acquired from Georges Méliès' representative in Barcelona, Baltasar Abadal. MARIONA BRUZZO, ROSA CARDONA

ÉVOCATION SPIRITE (Star Film, FR 1899)
Star Film Catalogue no. 205
Regia/dir: Georges Méliès; *cast:* Georges Méliès; 35mm, 14 m., 45" (16 fps); *fonte copia/print source:* Filmoteca de Catalunya, Barcelona. Copia restaurata digitalmente e stampata nel 2007 a partire da un nitrato originale. / *Preserved, digitally restored, and printed in 2007, from an original nitrate print.*
Senza didascalie / *No intertitles.*
"Un nuovo trucco. Sul palco compare un mago con una corona di fiori in mano. L'appende sul fondale e poi, dopo vari passi magici, la sua immagine compare nella corona. Appaiono quindi altri personaggi che discutono con l'illusionista." / *"A new trick. A magician appears on stage with a wreath of flowers in his hand. He fixes it on the backcloth, and, after many magical passes, his image appears in the wreath. More people then appear and argue with the illusionist. A splendid subject full of surprises."* (Catalogue Méliès 1900)

LA PYRAMIDE DE TRIBOULET (Star Film, FR 1899)
Star Film Catalogue no. 218
Regia/dir: Georges Méliès; *cast:* Georges Méliès; 35mm, 15 m., 50" (16 fps); *fonte copia/print source:* Filmoteca de Catalunya, Barcelona. Copia restaurata digitalmente e stampata nel 2007 a partire da un nitrato originale. / *Preserved, digitally restored, and printed in 2007, from an original nitrate print.*
Senza didascalie / *No intertitles.*
Il mago Georges Méliès fa apparire da un baule, ad uno ad uno, nove uomini, formando con essi una piramide umana e trasformadoli alla fine in eleganti signore. / *Georges Méliès, in the role of a wizard, appears to pull men out of a trunk one by one, and forms a human pyramid with them. Finally he transforms the men into elegant ladies.*

L'ARTISTE ET LE MANNEQUIN (Star Film, FR 1900)
Star Film Catalogue no. 284
Regia/dir: Georges Méliès; *cast:* Georges Méliès; 35mm, 20 m., 1'05" (16 fps); *fonte copia/print source:* Filmoteca de Catalunya, Barcelona. Copia restaurata digitalmente e stampata nel 2007 a partire da un

nitrato originale. / *Preserved, digitally restored, and printed in 2007, from an original nitrate print.*
Senza didascalie / *No intertitles*.
Modello e maggiordomo giocano un brutto tiro al pittore Méliès. / *Méliès, in the role of a painter, is the target of a mean hoax by his model and the butler.*

ÉRUPTION VOLCANIQUE À LA MARTINIQUE (Star Film, FR 1902)
Star Film Catalogue no. 397
Regia/dir: Georges Méliès; *cast:* Georges Méliès; 35mm, 40 m., 2'11" (16 fps), col. (*imbibizione e colorazione a mano originali riprodotti su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original tinting and hand-colouring*); *fonte copia/print source:* Filmoteca de Catalunya, Barcelona. Copia restaurata digitalmente e stampata nel 2007 a partire da un nitrato originale / *Preserved, digitally restored, and printed (Iskra-Madrid) in 2007, from an original nitrate print.*
Senza didascalie / *No intertitles*.
Attualità ricostruita sulla spaventosa eruzione del Monte Pelée in Martinica dell'8 maggio 1902 che portò alla distruzione della città di St. Pierre. Veramente spettacolare è l'effetto della colorazione a mano. / *A reconstructed actuality. In this film Méliès recreates the eruption of Mont Pelée and the terrible destruction of the city of St. Pierre in Martinique on 8 May 1902. Hand-colouring is used in this copy to truly spectacular effect.*

I film muti italiani della Filmoteca de Catalunya
Italian Silents from the Filmoteca de Catalunya

Restauri eseguiti presso L'Immagine Ritrovata nell'ambito di un progetto di recupero e valorizzazione del cinema muto italiano realizzato dalla Cineteca del Friuli, dalla Cineteca di Bologna e dal Museo Nazionale del Cinema. / *Prints restored by L'Immagine Ritrovata within a preservation project of Italian silent films held by the Filmoteca de Catalunya, Barcelona, funded by the Cineteca del Friuli, Cineteca di Bologna, and Museo Nazionale del Cinema, Turin.*

La Filmoteca de Catalunya conserva un prezioso fondo di film italiani delle origini che non sono presenti (o sono presenti in copie incomplete) nelle cineteche italiane e, stando alle informazioni in nostro possesso, neppure in altri archivi FIAF.
Due visite Barcellona, dapprima nel 2005 e successivamente nel novembre 2006 (durante un omaggio che la Filmoteca de Catalunya ha reso alle Giornate del Cinema Muto per la nostra XXV edizione) ci hanno permesso di instaurare un proficuo rapporto di collaborazione con l'istituzione catalana, grazie alla disponibilità del suo direttore Roc Villas e di Mariona Bruzzo, responsabile dell'archivio, e della restauratrice Rosa Cardona, e coinvolgendo la Cineteca di Bologna e il Museo Nazionale del Cinema in un comune progetto di preservazione dei nitrati presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, oggi diretto con competenza e passione da Davide Pozzi.
Il 2007 ha visto la proiezione a luglio, al Cinema Ritrovato di Bologna, di *Raggio di sole* (Ambrosio, 1912), *Le cascate di Courmayeur* (Itala, 1909) e di *Cretinetti re dei ladri* (Itala, 1909). Successivamente altri tre film, tutti di produzione Cines, sono stati restaurati appena in tempo per le Giornate: si tratta di *Ladro di pane* (1910), *Il professor Checco e il poeta Ferdinando* (1912) e *Amor sacro e amor profano* (1913).
Nel corso del 2008 sarà realizzata la seconda parte del progetto che prevede il restauro di *I funerali di Don Carlo a Varese* (1909), di *Mercedes la bella del villaggio* (Milano Film, 1910) e di altre pellicole ancora non identificati. – LIVIO JACOB

The Filmoteca de Catalunya holds a valuable collection of early Italian silents which no other FIAF archive seems to have (at least in complete prints). Two visits to Barcelona, first in 2005, and then in November 2006 when the Filmoteca paid tribute to the Giornate on its 25th anniversary, have started off a fruitful collaboration with the Catalan instititution, thanks to the receptiveness of its director Roc Villas, archive head Mariona Bruzzo, and restorer Rosa Cardona. Also essential to the project is the participation of the Cineteca di Bologna and the Museo Nazionale del Cinema of Turin, with all the nitrate prints involved restored by the Immagine Ritrovata laboratory in Bologna, which Davide Pozzi runs with enthusiasm and skill.
Three films from the project, Raggio di sole *(Ambrosio, 1912),* Le cascate di Courmayeur *(Itala, 1909), and* Cretinetti re dei ladri *(Itala, 1909), were shown at the Cinema Ritrovato festival in Bologna in July 2007. Now three more films, all produced by Cines, have been restored just in time for the 26th Giornate*: Ladro di pane *(1910),* Il professor Checco e il poeta Ferdinando *(1912), and* Amor sacro e amor profano *(1913).*
The second part of the project will be carried out in 2008. This will include the restoration of I funerali di Don Carlo a Varese *(1909),* Mercedes la bella del villaggio *(Milano Film, 1910), and other films still awaiting identification. – LIVIO JACOB*

Restauri eseguiti presso L'Immagine Ritrovata nell'ambito di un progetto di recupero e valorizzazione del cinema muto italiano realizzato dalla Cineteca del Friuli, dalla Cineteca di Bologna e dal Museo Nazionale del Cinema. / *Prints restored by L'Immagine Ritrovata within a preservation project of Italian silent films held by the Filmoteca de Catalunya, Barcelona, funded by the Cineteca del Friuli, Cineteca di Bologna, and Museo Nazionale del Cinema, Turin.*

LADRO DI PANE (Ladrón de pan / Stealing Bread) (Cines, IT 1910)
Regia/dir: ?; *cast*: Maria Gasparini, Ettore Pesci, Amleto Novelli; *lg. or./orig. l:* 174 m.; 35mm, 160 m., 8'40" (16 fps), col. (*copia imbibita con metodo Desmet / Desmet colour, duplicating original tinting*); *fonte copia/print source:* La Cineteca del Friuli.

Preservazione effettuata nel settembre 2007 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna. Restaurato a partire da un positivo nitrato imbibito con didascalie spagnole, della collezione Jordi Farran. / *Restoration carried out at the Immagine Ritrovata laboratory, Bologna, in September 2007, using a tinted nitrate print with Spanish titles, from the Jordi Farran collection.*

Didascalie in spagnolo / *Spanish intertitles.*

"Due sventurati, padre e figlio, dopo aver mendicato invano, spinti dalla fame rubano un pane alla bottega di un fornaio. Il padre è arrestato e il Commissario, per sincerarsi che il furto fu davvero commesso per miseria, va alla stamberga abitata dalla famiglia dell'arrestato. Innanzi al grande squallore, si commuove e benefica gli sventurati." (Cines, *Catalogo delle films al 1° gennaio 1911*)

"Two unfortunates, father and son, fail in their attempts to beg, and, driven by hunger, steal a loaf of bread from a baker's. The father is arrested and the Commissioner, seeking to discover whether the theft was indeed effected as a result of poverty, visits the hovel lived in by the thief's family. Faced with the great squalor, he is moved and decides to help the unfortunate family." (Cines, Catalogo delle films al 1° gennaio 1911)

IL PROFESSOR CHECCO E IL POETA FERDINANDO (Poeta y profesor / Professor Stout and Thynne, the Poet) (Cines, IT 1912)

Regia/dir: ?; *cast*: Giuseppe Gambardella (Checco), Lorenzo Soderini (Ferdinando); *lg. or./orig. l:* 243 m.; 35mm, 240 m., 13' (16 fps) (didascalie imbibite con metodo Desmet / *tinted intertitles: Desmet colour, duplicating original tinting*); *fonte copia/print source:* La Cineteca del Friuli.

Preservazione effettuata nel settembre 2007 presso L'Immagine Ritrovata. Restaurato a partire da un positivo nitrato bianco e nero, con didascalie spagnole imbibite, della collezione della Filmoteca de Catalunya. / *Restoration carried out at the Immagine Ritrovata laboratory, Bologna, in September 2007, using a b&w nitrate print with tinted Spanish titles, from the collection of the Filmoteca de Catalunya, Barcelona.*

Didascalie in spagnolo / *Spanish intertitles.*

"Checco e Ferdinando, come al solito in bolletta nera, si ingegnano a far quattrini, ed eccoli trasformati in suonatore di clarinetto il primo e in poeta il secondo. Aggirandosi per il parco ognuno dei due punta ad una coppietta appartata: alla prima Checco fa una serenata, all'altra ferdinando declama un'alata poesia. La trovata ha successo perché, pur di liberarsi degli importuni, le coppie mettono mano al portafoglio. Più tardi i due compari, tutti soddisfatti, si divideranno il gruzzoletto, ossarvati però dalle loro vittime, che si sono coalizzate. E quando Checco e Ferdinando vanno al ristorante per offrirsi un lauto pasto, le coppie imbrogliate vengono a sedersi al loro tavoo e li costringono a dare nuove prove dei loro talenti. L'esibizione è talmente penosa da irritare i clienti: verrà chiamata addirittura una guardia, perché si porti via i due furfanti." (*The Bioscope*, 18.7.1912)

"Professor Stout and his friend Thynne are anxious to discover some way of 'raising the wind'. Their sole asset is an old clarionet and some poems. They retire to a public recreation ground. Here they see lovers promenading in couples. Two pairs attract them, and Stout determines to enlist the sympathy of one pair of lovers by blowing on his clarionet, while Thynne tries the other couple with his poems. The plan works so well that they change over, and are again successful in extracting money from the two victims. They meet afterwards to divide the spoils and laugh over their victims. The two young fellows follow them to a restaurant. Their victims, getting together some of their friends, force Stout and Thynne to give them examples of their talent or be handed over to the police. Stout commences with the clarionet, and can only extract a hideous noise, and Thynne is also discovered to be a fraud, and the pair soon have to undergo punishment. The police arrive and march Stout and his friend off to prison." (The Bioscope*, 18.7.1912, supplement, p. v)*

AMOR SACRO E AMOR PROFANO (Love and Art) (Cines, IT 1913)

Regia/dir: ?; *cast*: Alberto Collo; *lg. or./orig. l:* 223 m.; 35mm, 223m., 12' (16 fps) (didascalie imbibite con metodo Desmet / *tinted intertitles: Desmet colour, duplicating original tinting*); fonte copia/*print source:* La Cineteca del Friuli.

Preservazione effettuata nel settembre 2007 presso L'Immagine Ritrovata. Restaurato a partire da un positivo nitrato bianco e nero, con didascalie italiane imbibite, della collezione Pere Tresserra. / *Restoration carried out at the Immagine Ritrovata laboratory, Bologna, in September 2007, using a b&w nitrate print with tinted Italian titles, from the Pere Tresserra collection.*

Didascalie in italiano / *Italian intertitles.*

"Alberto è un artista impegnato che abita nel quartiere bohemien di una grande città; come sua vicina vi è una contessa, anche lei pittrice. I due fanno conoscenza, le loro idee sull'arte collimano e finoscono per innamorarsi. I genitori di Alberto disapprovano la relazione e il giovane si lascia convincere a troncare i rapporti con la donna, ma quando arriva Mario, il cugino della contessa, il quale mostra di interessarsi a lei, Alberto si accorge di non poter far a meno della donna. E ritorna da lei, chiedendole di ispirarlo pe un quadro che sta dipingendo. E presto ritornerà l'amore fra i due." (*The Bioscope*, 16.1.1913)

"Albert is a struggling artist, and is taking sketches in a district where a countess is his nearest neighbour. Both are artistically inclined, and they meet, and eventually fall in love with each other. Albert's position precludes him declaring his passion, and it is only after the arrival of the countess's cousin, Mario, who makes love to her, that Albert realises that he cannot live without his neighbour. Albert invites the lady to help him with ideas for a picture he is painting. When all doubts are cleared away, the pair are made happy." (The Bioscope*, 16.1.1913, supplement, p. xxxiii)*

Garibaldi 200
In occasione del bicentenario di Giuseppe Garibaldi presentiamo, in copie appena stampate, due tra le prime rievocazioni cinematografiche dell'epopea garibaldina.
On the occasion of the bicentenary of the birth of Italian patriot Giuseppe Garibaldi (1807-1882), we present two of the earliest film celebrations of the general who, in the words of noted historian Denis Mack Smith, "did perhaps as much as anyone to make Italy a unified state".

IL PICCOLO GARIBALDINO (Cines, IT 1909)
Regia/dir: ?; *lg. or./orig. l:* 242 m.; 35mm, 249 m. (cartelli relativi al restauro compresi/*including restoration credits*), 13'37" (16 fps), col. (copia imbibita con metodo Desmet / *Desmet colour, duplicating original tinting*); *fonte copia/print source:* Cineteca Nazionale, Roma.
Restauro 2007 Cineteca Nazionale. Lavorazioni digitali ed analogiche presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, Bologna. Provenienza degli originali: BFI National Archive, Londra; AIRSC; Museo Nazionale del Cinema di Torino. / *Restored in 2007 by the Cineteca Nazionale. Digital and analog work undertaken by the Immagine Ritrovata laboratories, Bologna, using original materials from the BFI National Archive, London; AIRSC [Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema], Rome; and the Museo Nazionale del Cinema, Turin.*
Didascalie in italiano / *Italian intertitles*.
"Siamo all'epoca di Garibaldi, quando i petti infiammati da vivo amore patrio accorrono volenterosi in difesa del paese. Anselmo, padre di un giovinetto dodicenne, accorre anch'esso tra le file garibaldine; e il piccolo Augusto, infiammato dallo stesso desiderio, fugge di nascosto da casa e raggiunge il padre arruolato nella gloriosa schiera dei mille. Suona il segnale della battaglia, il piccolo Augusto si slancia tra i suoi commilitoni, ma improvvisamente è colpito mortalmente. Il piccolo eroe invoca il nome di Garibaldi, si trascina presso di lui, ne bacia la spada e muore tra le braccia del padre." (Programma di sala, Politeama Ariosto di Reggio Emilia, 27 luglio 1910)
"The film depicts in a telling manner an incident in the days of Garibaldi, whose call for volunteers to aid him in his battles meets with a ready response … In the last scene we are transported back again to the boy's home where we see his mother, to whom a vision appears of her boy standing beneath the statue of honor. The subject is extremely well dealt with, and the film, which is good for quality throughout, possesses several novel features to recommend it to exhibitors." – The Bioscope *(London), 16 December 1909*

EVENTO MUSICALE / *MUSICAL EVENT*
I MILLE (Ambrosio, Torino, IT 1912)
Regia/dir: Alberto Degli Abbati; *f./ph:* Giovanni Vitrotti; *cast:* Mary Cléo Tarlarini (Rosalia), Vitale De Stefano, Oreste Grandi, Cesare Zocchi; *data uscita/released:* 6.12.1912; 35mm, 920 m., 45' (18 fps), col. (*copia imbibita con metodo Desmet / Desmet colour, duplicating original tinting*); *fonte copia/print source:* Fondazione Cinetcea Italiana, Milano.
Didascalie in italiano / *Italian intertitles*.
Accompagnamento musicale dal vivo di / *Live musical accompaniment by* Francesca Badalini (pianoforte), Lydia Colona (clarinetto/*clarinet),* Marcello Salvioni (violino/*violin)* e Matteo Salvioni (violoncello). Partitura originale composta da / *Original score written by* Francesca Badalini.

(Cfr. sezione "Eventi musicali" / *see section "Musical Events".*)

Misilmeri, Sicilia. Don Ruggero è un ricco possidente e scopre che suo figlio Corrado ha una relazione segreta con Rosalia, una pastorella del suo latifondo, da cui ha avuto un figlio, Vincenzino.
Corrado vorrebbe regolarizzare la situazione ma il padre non glielo permette e i due ragazzi vengono anche cacciati dalla fattoria. Rosalia, già in difficoltà, continua inoltre a ricevere indegne e pressanti proposte dal capitano borbonico Altieri.
Frate Lorenzo dà asilo alla donna e prosegue il suo impegno contro i Borboni. Cominciano ad arrivare notizie della posizione di Garibaldi: sta marciando su Palermo, così i congiurati partono di nascosto per raggiungerlo alla Piana dei Greci. Intanto Altieri rapisce il figlio di Rosalia per costringerla a vincere le resistenze nei suoi confronti e la attira così, in una casa isolata dove vorrebbe soddisfare le sue voglie. Il bambino, riconoscendo le grida della madre, riesce a salvarla da Altieri. Rosalia, prima di lasciare la casa, ruba un prezioso dispaccio che consegna una volta arrivata a Palermo. Tocca così il cuore di Don Ruggero che le consente di unirsi a Corrado, mentre su Palermo liberata sventola trionfante il tricolore.
I Mille di Alberto degli Abbati del 1912 può essere considerato uno tra i primi film su Giuseppe Garibaldi, in cui la figura dell'"eroe dei due mondi" è già pervasa dall'alone mitico che lo accompagnerà nel corso del tempo. La storia dei *Mille* viene trattata nel film alternando i fatti d'arme – riprodotti con fedeltà storica e accurata messa in scena – a un episodio d'amore, che arricchisce la vastità del tema epico con un tocco di sentimentalismo.
La vicenda sentimentale, dell'amore di Corrado, ricco possidente, per Rosalia, pastorella, avversato dal padre di Corrado (nonostante i due abbiano un figlioletto), si sviluppa su uno sfondo di grande attesa: l'arrivo di Garibaldi in Sicilia. Lo sbarco di Garibaldi è sentito con la trepidazione tipica del grande evento, foriero di salvezza e di grandi prospettive unitarie ed egualitarie, e trova nel film il suo apice nella rappresentazione della battaglia di Palermo, dove il *plein air* è sfruttato con sapienza a inquadrare nutrite masse di garibaldini e la prospettiva architettonica conferisce realismo e vivezza alle scene d'interni, non più immiserite dal tradizionale fondale di tela. La vittoria di Garibaldi a Palermo coincide con il trionfo dell'amore tra Corrado e Rosalia, in una perfetta specularità tra le sorti dell'Italia e quelle della famiglia: finalmente unite.
I Mille di Alberto degli Abbati è una copia unica al mondo proveniente dagli archivi della Fondazione Cineteca Italiana di Milano. La lunghezza della copia è la medesima del visto di censura (n. 8728 del 21.2.1915). Il restaurato del film è stato realizzato dalla Fondazione Cineteca

Italiana, presso il Laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna, e grazie alla collaborazione di Brescia Musei e del Museo Nazionale del Cinema di Torino e Cineteca Griffith, a partire dalla copia positiva d'epoca. – MATTEO PAVESI

The scene is Misilmeri, Sicily. Don Ruggero, a rich landowner, discovers that his son Corrado is having a secret love affair with Rosalia, a shepherdess on his large estate. She has also borne him a son, Vincenzino. Corrado wants to marry Rosalia, but his father opposes the match and throws the young couple off his lands. Rosalia, already in a difficult situation, continues to receive the insistent advances of Altieri, a captain in the Bourbon army in Sicily.

Brother Lorenzo grants the woman sanctuary and carries on with his fight against the Bourbon forces. At this point, news of Garibaldi's whereabouts start to filter through. He is marching on Palermo, and so his supporters secretly leave to join him outside the city at Piana dei Greci. Meanwhile, Altieri kidnaps Rosalia's son in an attempt to force her to give in to him, persuading her to come to an isolated house so that he can satisfy his lust. Recognizing the screams of his mother, the child saves her from Altieri. Before fleeing the house, Rosalia steals a precious dispatch, which she delivers on her arrival in Palermo. Don Ruggero is so touched that he allows her to marry Corrado, just as the Italian flag flies triumphantly over a liberated Palermo.

I Mille*, directed by Alberto Degli Abbati in 1912, can be considered among the first films about Giuseppe Garibaldi. Here, the so-called "Hero of Two Worlds" is portrayed as the mythical figure that he has since remained. The film recounts the story of the Expedition of the Thousand [*I Mille*], Garibaldi's army of 1,000 redshirts, alternating their battles – recreated here with historical accuracy and realism – with romantic scenes. This tempers the grand, epic quality of the film with a touch of sentimentality. The love story between the rich landowner's son Corrado and the shepherdess Rosalia, opposed by Corrado's father (even though the couple have a child), develops against a background of great anticipation: Garibaldi's landing in Sicily. His arrival provokes that feeling of trepidation that is typical of great events. Garibaldi brings salvation, Italian unity, and a future of equality, and the film reaches its climax in its recreation of the battle for Palermo. The outdoor scenes are masterfully accomplished, showing the large masses of Garibaldi's troops, while the architectural perspective adopted provides realism to the indoor scenes, no longer reliant on the traditional canvas backdrop. Garibaldi's victory in Palermo coincides with the triumph of Corrado and Rosalia's love: a perfect parallel between the destinies of Italy and the family, both finally united.*

Alberto Degli Abbati's I Mille *is part of the Fondazione Cineteca Italiana collection in Milan, and is the only copy known to exist in the world. The length of the copy is the same as that noted in the film censor's official records. The film was restored working from the original positive print. The project was undertaken by the Fondazione Cineteca Italiana at the Immagine Ritrovata laboratory in Bologna, with the collaboration of Brescia Musei [the museums of the commune of Brescia], the Museo Nazionale del Cinema in Turin, and the Cineteca Griffith. – MATTEO PAVESI*

La collezione Corrick (1901-1914): parte I
The Corrick Collection (1901-1914): Part I

Già noti in tutta la Nuova Zelanda per il loro talento di cantanti, comici e campanari, nel 1901 i "Marvellous Corrick Family Entertainers" decisero di ospitare nel proprio programma di varietà il cinematografo. Nei tredici anni che seguirono, Albert e Sarah Corrick ed i loro otto figli, muniti di un proiettore, un generatore elettrico ed una collezione sempre più ampia di film, attraversarono i paesi del Pacifico e dell'Asia meridionale dando migliaia di spettacoli in centinaia di locali. Ora conservata presso il National Film and Sound Archive australiano, la collezione Corrick comprende più di 135 titoli proiettati dalla compagnia nel corso delle sue tournées, nonché reperti vari che documentano lo straordinario tragitto internazionale seguito dalla famiglia. Grazie alla sua consistenza e completezza e all'abbondante materiale supplementare, questa pregevole collezione ci offre una possibilità davvero unica di conoscere il mondo degli ambulanti nei primi anni del cinema.

Inizialmente, l'inclusione delle "moderne immagini animate" veniva menzionata negli annunci pubblicitari e nelle recensioni come mera appendice al prodigioso talento musicale della famiglia. Ma nel giro di pochi anni le "Leonard's Beautiful Pictures" (dal nome dell'unico figlio maschio dei Corrick, che curava le proiezioni) finirono con l'avere spesso nel cartellone la stessa rilevanza o quasi delle parti musicali dello spettacolo, costituendo una buona metà del programma serale di due ore. I recensori di frequente segnalavano l'alta qualità delle pellicole, i loro colori brillanti, la stabilità sullo schermo e gli effetti sonori con cui venivano accompagnate. Benché non fossero sempre i primi a proiettare film in una particolare città o regione, i Corrick puntavano sul fatto che essi proponevano in tutti i posti in cui andavano, non importa quanto piccoli fossero, programmi "esattamente simili" a quelli dati in grandi città come Melbourne, Sydney o Perth. Insieme con gli entusiastici annunci che anticipavano gli spettacoli descrivendone numeri e pellicole, quest'ugualitario approccio promozionale faceva sì che un'esibizione dei Corrick diventasse un evento grandemente atteso.

Com'era tipico degli ambulanti di quegli anni, i Corrick presentavano programmi estremamente variati. Drammi strazianti venivano proiettati insieme con coloratissimi film a trucchi; attualità e fatti di cronaca dividevano lo schermo con comiche slapstick. Uno spettacolo poteva iniziare con una ripresa dei reali inglesi, re Edoardo VII e la regina Alessandra, che partecipavano a una cerimonia di consegna delle lauree, mentre dietro le quinte i Corrick eseguivano l'inno nazionale (una combinazione che in India il pubblico accolse con calorose ovazioni). Una simile attrazione era seguita da scene assortite: elefanti al lavoro in una foresta birmana; le disavventure di un'anziana coppia in cerca di un appartamento; la magia cinematografica di uno "scultore espresso". Con l'acquisto, nel 1906, di una macchina da presa, la famiglia cominciò a realizzare film in proprio: sull'esempio dei Lumière, i Corrick di giorno riprendevano la gente e i monumenti del posto in cui si esibivano e alla sera, nel corso

del loro spettacolo, proiettavano i filmati così ottenuti. Nove film prodotti dai Corrick fanno parte della collezione del NFSA.
Dopo la morte del patriarca, avvenuta nel 1914, i Corrick posero fine alla loro attività itinerante per stabilirsi in Tasmania, nella città d'adozione di Launceston. Pellicole, album di ritagli ed altri cimeli passarono nelle mani del figlio di Leonard, John, per poi diventare parte delle collezioni del NFSA. L'archivio si è impegnato a preservare l'intero fondo, con l'obiettivo finale di creare un *catalogue raisonné* di quest'importante corpus. Siamo lieti di presentare al pubblico delle Giornate la prima serie di pellicole restaurate, "esattamente simili" a quelle proiettate un secolo fa per il pubblico dei "meravigliosi Corrick". – Leslie Anne Lewis

Already known throughout New Zealand for their talents as singers, comedians and bell-ringers, in 1901 the "Marvellous Corrick Family Entertainers" decided to add motion pictures to their vaudeville-style programme. Over the next 13 years, Albert and Sarah Corrick and their 8 children, accompanied by a projector, electric generator, and an ever-increasing collection of films, toured the Pacific and southern Asia giving thousands of performances in hundreds of venues. Now held at Australia's National Film and Sound Archive, the Corrick Collection consists of over 135 titles shown by the troupe in their travels, along with related ephemera detailing the family's amazing international journey. Thanks to its depth, completeness, and abundant supporting material, this remarkable collection provides a unique insight into the world of itinerant exhibition in the early years of cinema.
Initially the inclusion of these "up-to-date animated pictures" was mentioned in ads and reviews only as a postscript to the family's prodigious musical talents. However, within only a few years the exhibition of "Leonard's Beautiful Pictures" (named for and run by the Corricks' only son) frequently received near-equal billing with the musical portions of the act and made up fully half of the nightly two-hour programme. Reviewers often noted the high quality of the films, their brilliant colours, and steadiness on the screen, and the accompanying sound effects. While they weren't always the first to show films in a particular town or region, they promoted the fact that they brought "exactly similar" programmes to every town and venue, no matter how small, produced just as they were in major cities like Melbourne, Sydney, and Perth. Along with rapturous advance notices detailing the quality of the performances and pictures, this egalitarian promotional approach made a local performance by the Corrick family a much-anticipated event.
As was typical of many itinerant exhibitors in cinema's early years, the Corricks presented widely varied programmes. Heart-wrenching dramas played alongside brightly-coloured trick films; actualities and current events shared the screen with slapstick comedies. A show might begin with a view of Britain's King Edward VII and Queen Alexandra attending a university graduation ceremony, accompanied from the wings by the Corricks singing the national anthem (a combination that prompted cheers and standing ovations during performances in India). This crowd-pleaser would be followed by a range of images: elephants working in a Burmese forest; the misadventures of an elderly couple searching for an apartment; the cinematic magic of an "express sculptor". With the purchase of a motion picture camera in 1906, the family began making their own films – even borrowing a leaf from the Lumière playbook by shooting townspeople and local sights during the day, then screening the films at their concert that night. Nine Corrick-produced films are part of the NFSA collection.
Following the death of the family patriarch in 1914, the Corricks ended their touring career and settled in the family's adopted hometown of Launceston, Tasmania. Eventually the films, scrapbooks, and other memorabilia passed to Leonard's son John, and in turn found their way into the NFSA collection. The archive has undertaken the task of preserving the entire collection, with the ultimate goal of creating a catalogue raisonné *of this important body of films. We are pleased to present the first instalment of restored prints to the Giornate audience, those "exactly similar" views screened for "Marvellous Corricks" ticketholders a century ago. – Leslie Anne Lewis*

[STREET SCENES IN PERTH, WESTERN AUSTRALIA]

(Leonard Corrick, Australia, 9 March 1907)
Regia/dir: Leonard Corrick; 35mm, 180 ft., 3' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #139).
Senza didascalie / *No intertitles*.
Uno dei primi film realizzati dai Corrick una volta acquistata la macchina da presa: sulla scia degli ambulanti del resto del mondo, anch'essi si avvalsero di materiale d'attualità girato nella città in cui si stavano esibendo, ovvero Perth, nell'Australia Occidentale. Sull'edizione di venerdì 8 marzo 1907 di *The West Australian* uscì un loro annuncio in cui comunicavano che il mattino dopo avrebbero effettuato delle riprese alla St. George's Terrace, vicino all'ufficio postale, e in due diversi incroci del centro cittadino. Il film risultante sarebbe stato proiettato durante il loro spettacolo, la sera stessa ed ogni sera della settimana successiva. Sabato sera la Queen's Hall era piena di spettatori del posto venuti a vedere sullo schermo se stessi, oltre al principe e alla principessa del Galles in visita a Mandalay, a vedute di Venezia, del Vesuvio e di Roma, e ad una selezione di film comici e a trucchi, compresi *La Fée aux fleurs* e *Dream of a Rarebit Fiend*. La lunghezza della pellicola originale non è nota, e quel che rimane è una sequenza di quattro scene che ci mostrano il centro di Perth ed i suoi abitanti.
Nel mese successivo la famiglia realizzò nello stesso stato altri due film: *The Day-Postle Race at Boulder Racecourse, W. A.*, che documentava una serie di gare tra il velocista australiano Arthur Postle e l'irlandese R. B. Day, e *Bashful Mr. Brown*, una commedia d'inseguimento interpretata dagli stessi Corrick e girata in alcuni dei luoghi che si vedono in *Street Scenes in Perth*. *Bashful Mr. Brown* presenta un giovane, goffo corteggiatore che fa una figuraccia durante il tè, e viene poi inseguito per la città da una torma di bambini. Secondo Ina Bertrand, probabilmente si tratta del primo esempio di film con uno svolgimento narrativo girato nello stato. – Leslie Anne Lewis

Following in the footsteps of itinerant exhibitors around the world, one of the first films the Corricks made after acquiring their motion picture camera consisted of actuality-style footage taken in the city in which they were currently performing – Perth, Western Australia. They placed a special notice in the Friday, 8 March 1907 edition of The West Australian *announcing that the next morning they would be filming at St. George's Terrace near the post office, and two different downtown intersections. The resulting film would be shown during their concert that night and every night during the coming week. On Saturday night, the Queen's Hall was crowded with locals who came to see themselves onscreen alongside such sights as the Prince and Princess of Wales during their visit to Mandalay, views of Venice, Vesuvius, and Rome, and a selection of comedic and trick films, including* La Fée aux fleurs *and* Dream of a Rarebit Fiend. *While the length of the original film is unknown, what remains is a sequence of four shots featuring downtown Perth and its inhabitants.*

Over the next month the family made two other films in the region: The Day-Postle Race at Boulder Racecourse, W.A.*, documenting a series of races between Australian sprinting champion Arthur Postle and Irishman R.B. Day, and* Bashful Mr. Brown*, a chase-comedy starring the Corricks themselves, which they filmed in some of the same locations seen in* Street Scenes in Perth. Bashful Mr. Brown *features a clumsy young suitor embarrassing himself at tea, who is then chased through town by a crowd of children. According to Ina Bertrand, this film was likely the first dramatic narrative made in the state. – Leslie Anne Lewis*

THE MAGICAL PRESS (Charles Urban Trading Co., GB 1907)
Regia/dir: Walter R. Booth; 35mm, 512 ft., 9' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #73).
Senza didascalie / *No intertitles*.
Una prestigiatrice sorprende il suo partner facendo comparire visioni ed oggetti ispirati ai titoli di quotidiani e periodici inglesi. I trucchi iniziano in modo semplice – *The Times* le suggerisce di far apparire un orologio, *The Sphere* un mappamondo – ma poi diventano sempre più elaborati. *The Daily Express* si apre a mo' di schermo e su di esso viene proiettato un film che mostra un treno in corsa verso la macchina da presa: come con il pubblico apocrifo dei Lumière, uno spettatore cade dalla sedia cercando di levarsi di mezzo. *The Tribune* porta all'apparizione di diversi bambini, uno dei quali diventa così grande da occupare tutto lo schermo. Il film si chiude con una nota patriottica, mentre *The King* e *The Queen* diventano i ritratti dei sovrani regnanti, Edoardo VII ed Alessandra. Un tocco dell'auto-promozione tipica di Urban può esser colto all'inizio del film: un annuncio a pieno schermo della Charles Urban Trading Co. che presenta le ultime proposte e si chiude con la dicitura: "Divertire e intrattenere va bene, fare entrambe le cose e insieme istruire è ancora meglio." – Leslie Anne Lewis
Much to the amazement of her male companion, a female magician conjures sights and objects inspired by the titles of British newspapers and magazines. The tricks start simply – The Times *prompts her to summon up a clock,* The Sphere*, a globe of the world – then progress to become more and more elaborate.* The Daily Express *is unfolded to provide a screen for a film of a train rushing towards the camera – and as with the apocryphal Lumière audience, a male spectator falls out of his chair trying to get out of the way.* The Tribune *leads to the appearance of several babies, one of which grows so large it takes over the screen. The film ends on a patriotic note as* The King *and* The Queen *become portraits of the current British monarchs, Edward VII and Alexandra. A glimpse of Urban's typical self-promotion can be seen briefly at the start of the film – a full-screen ad for the Charles Urban Trading Co. announcing their latest offerings, and ending with the tagline: "To amuse and entertain is good, to do both and instruct is better." – Leslie Anne Lewis*

CHASSE AU PAPILLON (Butterfly Catching) (Pathé, FR 1906)
Regia/dir: ?; 35mm, 126 ft., 2' (16 fps), col. (*colorazione a mano originale riprodotta su pellicola a colori/printed on colour stock, reproducing original hand-colouring*); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #9).
Senza didascalie / *No intertitles*.
Un appassionato di farfalle si interessa solo alle sue prede. Insegue le farfalle in giro per la campagna, andando a sbattere contro una donna seduta in riva ad un lago, un giardiniere, un pescatore, ecc., catturando con la sua reticella di tutto *tranne* quegli insetti dai colori vivaci. Mentre insegue ostinatamente i lepidotteri, le sue vittime umane inseguono lui, ed alla fine lo catturano, spingendolo nel lago; quando esce, lo lanciano fuori dallo schermo verso un fato sconosciuto. A volte presentata dai Corrick come *The Butterfly Hunter*, questa copia in bianco e nero ha nelle farfalle colorate a mano l'unico elemento di colore; come tali, sembrano anche più fantastiche, come se appartenessero ad un mondo fuori dal film. – Leslie Anne Lewis
A butterfly enthusiast is concerned only with catching his prey. He chases butterflies around the countryside, obliviously running into a woman sitting by a lake, a gardener, a fisherman, etc. – catching everything in his net except *the brightly colored insects. While he doggedly pursues his quarry, his human victims go after him – finally catching him, pushing him into a lake, and, after he climbs out, hauling him off-screen to an unknown fate.*
Sometimes advertised by the Corricks as The Butterfly Hunter*, the hand-painted butterflies are the only colour element in this otherwise black-and-white print. As such they seem even more fantastic, as if they belong to a world outside the film. – Leslie Anne Lewis*

FIRE! (Williamson Kinematograph Co., GB 1901)
Regia/dir: James Williamson; 35mm, 271 ft., 5' (16 fps), col. (imbibizione originale riprodotta su pellicola a colori/*printed on colour stock, reproducing original tinting*); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #49).
Senza didascalie / *No intertitles*.
Questa copia del famoso film di James Williamson, che descrive un salvataggio effettuato dai vigili del fuoco della città di Hove, è di ottima qualità e presenta una ricca imbibizione rossa in due delle sue cinque scene. Si tratta del più vecchio tra i film ancora esistenti della

collezione Corrick: probabilmente la famiglia lo aveva acquistato subito dopo aver introdotto, nel 1901, il cinema nei propri spettacoli. Oltre a *Fire!*, fanno parte della collezione altri due film di Williamson, *Her First Cake* (1906) e *The Miner's Daughter* (1907). – Leslie Anne Lewis
The Corricks' print of James Williamson's well-known film depicting a rescue by the Hove fire department is of particularly good quality, and incorporates rich red tinting in two of the five scenes. This is the earliest surviving film in the Corrick Collection, and was possibly acquired soon after they began screening films in 1901. In addition to Fire!*, two other Williamson films are part of the collection –* Her First Cake *(1906) and* The Miner's Daughter *(1907). – Leslie Anne Lewis*

LA POUDRE ANTINEURESTHÉNIQUE (The Anti-Irritability Powder) (Pathé, FR 1909)
Regia/dir: ?; 35mm, 265 ft., 4' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #12).
Senza didascalie / *No intertitles*.
Su suggerimento della cameriera, una donna somministra in segreto al marito una polvere "anti-irritabilità". L'effetto è superiore ad ogni aspettativa: l'uomo, spinto da una gioia incontenibile, esce in strada e soffia con un mantice la polvere addosso agli ignari passanti, che si scatenano in allegre danze. Uno scippatore se la svigna col soffietto, ma finisce la scorta di polvere della felicità proprio nel momento sbagliato e viene così catturato dal braccio lungo della legge. Di particolare interesse è la sequenza della visita allo studio della Pathé. Mentre la polvere trasforma un regista ingrugnato, si può vedere sullo sfondo il set utilizzato all'inizio del film come sala da pranzo del protagonista e già riciclato in un'altra produzione. Man mano che quanto freneticamente accade dietro la macchina da presa diviene parte della storia, la "realtà" dello schermo si rivela essere solo un set dalle sottili pareti – un'inversione che per un attimo svela la fragile natura della barriera che separa i due mondi. – Leslie Anne Lewis
On the suggestion of their housemaid, a woman secretly doses her husband with an "anti-irritability" powder. Its effect is more than they could have hoped for – he takes to the streets with a sense of manic frivolity, using a bellows to spray unsuspecting passers-by with the dust, prompting wild dancing and mirth. A pickpocket makes off with the bellows, but runs out of happy-powder at just the wrong moment, as he is caught by the long arm of the law. Particularly interesting is a sequence centring around the man's visit to the Pathé studio. As the powder transforms a disgruntled director, the set used at the beginning of the film as the man's dining room can be seen in the background, already being used in another production. While the hustle and bustle of activity behind the camera becomes part of the story, the on-screen "reality" is revealed to be only a thin-walled stage-set – an inversion that momentarily exposes the tenuous nature of the barrier separating the two worlds. – Leslie Anne Lewis

LA RUCHE MERVEILLEUSE (The Wonderful Bee-Hive) (Pathé, FR 1905)
Regia/dir: Gaston Velle; 35mm, 212 ft., 4' (16 fps), col. (colorazione au pochoir originale riprodotta su pellicola a colori/*printed on colour stock, reproducing original stencil-colour*); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #137).
Senza didascalie / *No intertitles*.
"L'alveare meraviglioso" non è che uno dei film splendidamente colorati a pochoir della collezione Corrick. Classico esempio di *féerie*, è costituito da una serie di quadri che si succedono l'uno all'altro secondo una vaga trama. Si apre con un volo di api fuori dall'alveare. Gli insetti si tramutano in donne danzanti, mentre dietro lo sfondo si dissolve in una grotta. La regina si addormenta e viene aggredita da un ragno gigantesco; le altre "api" la salvano, poi continuano a danzare, con movimenti esaltati da consecutivi cambi di colore. *Féerie* come questa erano spesso menzionate nelle recensioni e indicate con il titolo nella pubblicità della compagnia. / La Ruche merveilleuse *is just one of the brilliantly stencil-coloured films in the Corrick Collection. A classic example of a* féerie*, it is a film of the fantastic, focusing on successive elements of spectacle held together only loosely by the plot. It begins as bees fly out of a hive and metamorphose into dancing women, the scenery behind them dissolving into a grotto. When their queen falls asleep, she is attacked by a giant spider. After the other "bees" rescue her, the dancing continues, their movements highlighted by successive colour changes*. Féerie *films such this were frequently noted in reviews and often mentioned by name in the troupe's advertisements. – Leslie Anne Lewis*

NAVAL ATTACK AT PORTSMOUTH (Charles Urban Trading Co., GB 1907)
Regia/dir: Charles Urban; 35mm, 787 ft., 13' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #76).
Didscalie in inglese / *English intertitles*.
Fu questo uno dei titoli maggiormente pubblicizzati dai Corrick nel corso della loro tournée internazionale. Il film appartiene ad una serie che documenta le manovre navali eseguite a scopo dimostrativo durante una visita compiuta a Portsmouth nel 1907 da alcuni dignitari coloniali. Vi vediamo un finto attacco all'artiglieria di Whale Island (l'Isola delle Balene) e la coraggiosa difesa operata dalla Marina Britannica. Appartengono alla collezione Corrick anche gli altri due film della serie, *Premiers' Reception on, and Inspection of, H.M.S. "Dreadnought"* e *Torpedo Attack on H.M.S. "Dreadnought"*. La concorrenza per ottenere i diritti a riprendere eventi di alto profilo come questo era feroce, e nel caso delle manovre di Portsmouth si arrivò persino in tribunale. Un articolo di *The Kinematograph and Lantern Weekly* (23 maggio 1907) intitolato "A 'Land Attack' at Portsmouth", riferiva che W. G. Barker, direttore della Warwick Trading Co., era stato accusato di aver aggredito Urban mentre si incrociavano nella hall di un albergo di Portsmouth e di averlo colpito in testa con "forza tale da mandargli il cappello ad una certa distanza lungo il corridoio". Questo, affermò Urban, non era che l'ultimo dei tanti attacchi perpetrati negli ultimi mesi contro di lui ed il suo buon nome, diffamazione e minacce fisiche comprese. A Barker fu

comminata una multa di 20 sterline e gli venne pure intimato di mantenere un contegno adeguato per i successivi sei mesi.
Descritto nelle pubblicità di Urban come "il più realistico film bellico mai realizzato", *Naval Attack at Portsmouth* presenta scene di battaglia ottimamente allestite, con l'impiego, secondo quanto vantato dalla produzione, di oltre duemila uomini, dozzine di navi e armamenti a non finire. La descrizione prosegue così: "Lo spirito e l'ardore degli uomini mentre attaccano, conquistano e difendono le trincee, la cacciata delle forze attaccanti e la riconquista di posizione dopo posizione, la manovra dei potenti cannoni, lo sbarco ed il posizionamento del 4.7 effettuato da 400 uomini e l'avanzata dei convogli corazzati che mutano le sorti della battaglia sono immagini elettrizzanti e toccanti che non verranno mai dimenticate."

LESLIE ANNE LEWIS

Charles Urban's Naval Attack at Portsmouth *was one of the Corricks' most heavily promoted films, featuring prominently in ads throughout their international tour. The film is part of a series documenting naval demonstrations performed during a 1907 visit of colonial dignitaries to Portsmouth. It captures a mock attack on the gunnery establishment at Whale Island and the valiant defence mounted by the British Navy. The other two films in the series,* Premiers' Reception on, and Inspection of, H.M.S. "Dreadnought" *and* Torpedo Attack on H.M.S. "Dreadnought"*, are also part of the Corrick Collection.*
Competition for the rights to film high-profile events such as this was fierce, and in the case of the Portsmouth demonstrations, even became a matter for the courts. An article in The Kinematograph and Lantern Weekly *(23 May 1907), entitled "A 'Land Attack' at Portsmouth", reported that Warwick Trading Co. manager W.G. Barker was charged with assaulting Urban as they passed each other in a Portsmouth hotel hallway, knocking him on the head with "enough force as to send his hat some distance along the passage". This, Urban claimed, was the latest in a string of incidents perpetrated on himself and his reputation in recent months, including libel and physical threats. Mr. Barker was fined £20 and warned to remain on good behaviour for the next six months.*
Described in Urban advertisements as "The Most Realistic Battle Picture Ever Secured", Naval Attack at Portsmouth *features remarkably-staged battle scenes that claimed to utilize over 2,000 troops, dozens of ships, and a whole battalion of armaments. The description continues: "The spirit and dash of the men as they attack, capture and defend the trenches, the repulse of the attacking force and recapture of position after position, the handling of the mighty guns, the landing and placing in position of the 4.7 by 400 men, and the advance of the armoured trains which turn the tide of the battle, are nerve-thrilling, soul-stirring pictures that will never be forgotten." – LESLIE ANNE LEWIS*

AN INDIAN'S GRATITUDE (La Gratitude du chef indien) (Pathé, US 1911)
Regia/dir: ?; *cast:* George Larkin, Lucille Younge; 35mm, 752 ft., 13' (16 fps), col. (colorazione au pochoir originale riprodotta su pellicola a colori/*printed on colour stock, reproducing original stencil-colour*); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #61).
Didscalie in inglese / *English intertitles.*
Questo "soggetto indiano" con colorazione a pochoir è una produzione Pathé uscita sotto l'egida dell'American Kinema. Il film rafforza la visione conflittuale sui nativi d'America propria del tempo, presentandoli a fasi alterne come ambigui, bellicosi, indifesi, grati, nobili, sleali. Dopo aver visto due minatori seppellire una cassa d'oro, Corno di Ferro torna all'accampamento per avvertire della presenza degli intrusi, ma dell'oro non fa parola con nessuno. Catturati i minatori, gli indiani devono convincerli ad usare le loro cognizioni di medicina per guarire il figlio malato del capotribù. La cura funziona e i due bianchi vengono colmati di doni e rimessi in libertà. Vedendo che le sue possibilità di recuperare l'oro stanno per svanire, Corno di Ferro si allontana prima dei minatori, per imbattersi però nella malasorte e divenire "vittima della sua avidità".
È questa una delle prime apparizioni di George Larkin in un film in stile western. In seguito avrebbe interpretato vari serial western, fra cui *The Trey O'Hearts* (1914) e *The Terror of the Range* (1919), prima di recitare da protagonista, a fianco di Josephine Hill, in diversi due rulli Universal sulle Giubbe Rosse canadesi. – LESLIE ANNE LEWIS
This Pathé-produced, stencil-coloured "Indian subject" was released under the associated American Kinema banner. The film reinforces the conflicted vision of Native Americans typical of the period, presenting them as alternately devious, warlike, helpless, thankful, noble, and disloyal.
After spying two miners burying a cache of gold, Iron Horn returns home to warn his fellow tribesmen about the intruders on their land – however, he keeps the existence of the gold to himself. Soon after they capture the miners, the Indians must prevail upon their prisoners to use their medical knowledge to help heal the Chief's ailing son. They are successful in curing the son, and so the Chief orders the men released, sending them off with armfuls of gifts. Knowing his chances to retrieve the gold are slipping away, Iron Horn hurries off ahead of the miners, only to meet misfortune and become "A Victim of His Greed".
This is one of the first appearances by George Larkin in a Western-style film. He later went on to make a number of Western serials, including The Trey O'Hearts *(1914) and* The Terror of the Range *(1919), before starring alongside Josephine Hill in several two-reel Northwest Mountie pictures for Universal. – LESLIE ANNE LEWIS*

MONSIEUR QUI A MANGÉ DU TAUREAU (The Man-Bull Fight) (Gaumont, FR 1907)
Regia/dir: ?; 35mm, *copia lacunosa/incomplete*, 356 ft., 6' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #72).
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
La padrona di casa serve a cena ai suoi ospiti un piatto a base di carne di toro. Molti di loro apprezzano, ma un uomo ha una strana reazione: staccate un paio di corna dal muro, se le attacca in testa e comincia a fare il diavolo a quattro. Dopo aver distrutto la casa,

terrorizzando la sua ospite, gli invitati, la cameriera e i vicini, fugge in strada. La polizia telegrafa in Spagna chiedendo aiuto: in risposta, arriva a Parigi un corteo di toreri pronti ad infilzare l'uomo-bestia impazzito. Ma subito dopo l'inizio della "corrida con l'uomo-toro", l'ospite errante rinsavisce e viene preso in consegna dai poliziotti in attesa.

Il pubblico delle Giornate potrebbe conoscere questo film del 1907 grazie alla sua inclusione nel film omonimo del 1935. In quest'ultimo, il cineasta ucraino Eugène Deslaw, regista di *La Nuit électrique* (1930) e di *La Marche des machines* (1928), aggiunse alle immagini dell'originale un'introduzione ed un beffardo commento affidato all'attore Bétove.

Anche se la copia della collezione Corrick è incompleta, mancando sia le scene iniziali che l'arresto conclusivo, c'è ancora molto che raccomandi la visione del film. Notevole è la scena del telegrafo: il testo del messaggio non viene mostrato in una didascalia, bensì mediante la tecnica dell'animazione, con le parole che compaiono lettera per lettera su immaginari fili del telegrafo, sopra la testa dell'operatore. Questa soluzione fa di *Monsieur qui a mangé du taureau* l'unico film della collezione Corrick conservatosi la cui origine non inglese è svelata sullo schermo dalla parola scritta. I produttori o distributori di questo e degli altri titoli delle collezione li fornivano con le didascalie in inglese, ma non era certo possibile sostituire con un nuovo cartello questa eccentrica visualizzazione della tecnologia telegrafica. – Leslie Anne Lewis

At a dinner party, a hostess serves her guests a dish made using meat from a bull. While most of them enjoy the meal, one man has a strange reaction: taking a set of horns off the wall, he attaches them to his head and sets off on a rampage. After destroying the house and terrifying his hostess, her guests, maid, and neighbours, he takes to the streets. The police send a telegraph to Spain asking for help, and in response a parade of matadors arrive in Paris, ready to slay the crazy beast-man. However, soon after the "man-bull fight" begins, the errant guest comes to his senses and is taken into custody by waiting policemen. Giornate viewers may be familiar with this 1907 film thanks to its inclusion in a 1935 film by the same title. In this later film, Ukrainian filmmaker Eugène Deslaw, director of La Nuit électrique *(1930) and* La Marche des machines *(1928), supplemented the original images with an introduction and mocking commentary voiced by the actor Bétove.*

While the Corrick Collection print is incomplete, lacking both the initial scenes and final arrest, there is still much to recommend the film. Particularly impressive is the telegraph scene: rather than cutting away to an insert to relate the text of the message, the words spool across the screen by means of stop-motion animation, the letters on track-like strings streaming above the telegraph operator's head. This shot makes Monsieur qui a mangé du taureau *the only surviving Corrick film whose non-English-language origins are betrayed onscreen by the written word. While this and other films in the collection came with English titles supplied by their producers or distributors, there was no substituting for this quirky visualization of telegraphic technology. – Leslie Anne Lewis*

WHEN THE WIFE'S AWAY (R.W. Paul, GB 1905)

Regia/dir: ?; 35mm, 251 ft., 4' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #133).

Didscalie in inglese / *English intertitles*.

A volte presentato dai Corrick come *The Meddlesome Husband*, *When the Wife's Away* è anche noto come *Hubby Tries to Keep House*. Tutti e tre i titoli, peraltro, colgono l'essenza della storia. Lasciato da solo, un uomo si immischia stoltamente nella gestione quotidiana della casa, istruendo la servitù sul modo "corretto" di lucidare le scarpe, pulire le finestre o fare i pasticcini. Naturalmente gli esiti sono fallimentari ed egli si rende rapidamente conto che i suoi metodi "superiori" non sono proprio tali. – Leslie Anne Lewis

Sometimes advertised by the Corricks as The Meddlesome Husband, When the Wife's Away *is also known as* Hubby Tries to Keep House. *All three titles, however, capture the essence of the story. Left on his own, a man foolishly involves himself in the day-to-day running of the household. Moving from one servant to the next, he proceeds to instruct each one on the "correct" way to shine boots, clean windows, or make pastries. As each task ends in disaster, he quickly finds out that his "superior" methods aren't all they're cracked up to be. – Leslie Anne Lewis*

CRETINETTI LOTTATORE (Foolshead's Wrestling) (Itala Film, IT 1909)

Regia/dir: André Deed ?; *cast:* André Deed; 35mm, 333 ft., 6' (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #50).

Senza didascalie / *No intertitles*.

Questa comica, interpretata da un beniamino del pubblico delle Giornate e finora considerata perduta, è stata realizzata quando André Deed era appena arrivato all'Itala Film, il cui direttore artistico, Giovanni Pastrone, l'aveva ingaggiato portandolo via alla Pathé. Già in questa precoce comparsa del personaggio, non mancano le buffonate e conseguente baraonda tipiche dei Cretinetti successivi. In questo episodio, dopo un combattimento con un forzuto, il nostro va in città ad esercitare le sue inedite doti a danno degli abitanti del luogo.

Si tratta di una delle due copie d'epoca di film di Cretinetti presenti nella collezione Corrick (l'altra è *Come Cretinetti paga i debiti)* e fu probabilmente portata in Australia al termine della tournée internazionale della famiglia del 1907-1909. – Leslie Anne Lewis

André Deed's Cretinetti (Foolshead) character is a familiar favourite to the Giornate audience. Thought lost, Cretinetti lottatore *was filmed soon after Giovanni Pastrone, then Itala Film's artistic director, hired Deed away from Pathé. Even in this early appearance of the character, the wild antics and resulting mayhem typical of later Cretinetti films is already evident. In this instalment, after an encounter with a strongman, Cretinetti takes to the town to exercise his newfound skills – much to the detriment of the local citizens. This is one of two original release prints of Cretinetti films in the Corrick Collection – the other being* Come Cretinetti paga i debiti (How Foolshead Pays His Debts) *– most likely brought back to Australia after the family's 1907-1909 international tour. – Leslie Anne Lewis*

Tesori degli archivi americani: film di tema sociale, 1900-1934
Treasures from American Film Archives: Films on Social Issues, 1900-1934

In America, il cinema nacque in un periodo di riforme sociali, affermandosi rapidamente come un mezzo di comunicazione che rendeva possibile raggiungere milioni di persone, indipendentemente da classe, istruzione o lingua. Durante l'"Era progressista" antecedente la prima guerra mondiale, praticamente nessun argomento socialmente significativo era troppo controverso per essere portato sullo schermo: aborto, anarchia, sindacato, suffragio femminile, lavoro minorile, tossicodipendenza, crimine organizzato, tratta delle "schiave bianche", usura, delinquenza minorile, senzatetto, corruzione della polizia, discriminazione sul posto di lavoro, immigrazione. Le controversie alimentavano il dibattito pubblico ed il botteghino. Il cinema era una forma di intrattenimento dotata di potere di persuasione.

I riformatori – ed i loro avversari – capirono che il nuovo mezzo dava alle questioni sociali un'evidenza che era impensabile poter ottenere con la carta stampata. Scrisse un critico, paragonando il romanzo di denuncia di Upton Sinclair *The Jungle* alla versione filmica del 1914, ora perduta: "È possibile leggere il libro e poi giurare di non mangiare più carne in scatola. Ma dopo aver visto il film comincia a imprimersi dentro di noi l'idea che Packingtown abbia ricavato profitti enormi non solo dalla carne guasta, ma dalle vite distrutte di uomini e donne."

I problemi urbani più spinosi erano importanti per il pubblico di estrazione operaia che affollava le sale agli inizi del '900, ma negli anni '10 anche i ceti medi si avvicinarono al cinema e ciò determinò un cambiamento sia nel modo di proporre i temi sociali sullo schermo, sia nei soggetti stessi. I crociati della morale chiedevano film adatti a spettatori "rispettabili". I produttori cinematografici risposero alle prime commissioni di censura purgando le didascalie ed evitando nudità e contenuti provocatori. Impararono presto, peraltro, che anche argomenti scottanti come la discriminazione razziale e la pena capitale erano ammessi se alla fine del film i trasgressori ricevevano la giusta punizione.

Data la popolarità del cinema in America durante l'era del muto, non sorprende che i gruppi più disparati, magari in concorrenza fra loro, si siano rivolti al cinema per promuovere la propria attività sociale. Sindacati, imprese, organizzazioni religiose, gruppi d'appoggio, associazioni benefiche e organismi governativi provarono a servirsi della pellicola per spiegare le loro iniziative ed influenzare l'opinione pubblica. Dapprima si rivolsero alle case cinematografiche, commissionando loro opere come *The Cost of Carelessness* (1913), la pellicola sulla sicurezza del traffico concepita per le scuole e prodotta dalla Universal per conto della Brooklyn Rapid Transit Company. Quando divenne più facile dotarsi dell'attrezzatura cinematografica, questi gruppi cominciarono a produrre i film da soli. Per esempio, sposando le tesi dell'industriale Henry Ford, la Ford Motor Company realizzò documentari di interesse pubblico e cartoni animati politici come *Uncle Sam Donates for Liberty Loans* (1919). Commissionati o fatti in proprio, questi "film sponsorizzati" venivano presentati nelle sale cinematografiche, ma anche presso circoli, chiese e scuole. Il film della Federazione sindacale americana *Labor's Reward* (1925), fu proiettato gratuitamente in trentasei stati dell'Unione ed in Canada. (Per una più ampia selezione di film sponsorizzati si veda il programma curato da Rick Prelinger.)

Treasures III: Social Issues in American Film, 1900-1934, a cura della National Film Preservation Foundation, indaga l'interazione del cinema con i mutamenti sociali in corso in quegli anni. Terzo nella serie di DVD della NFPF, il nuovo cofanetto, contenente quattro dischi e relativi programmi, presenta quattro lungometraggi e quarantaquattro soggetti più brevi (film di finzione, documentari, annunci di pubblica utilità, appelli filantropici, servizi di attualità e cartoni animati preservati dalla George Eastman House, dalla Library of Congress, dal Museum of Modern Art, dai National Archives e dall'UCLA Film & Television Archive. Nessuno dei titoli inclusi nel cofanetto era prima ad ora disponibile su supporti video di buona qualità. Venti studiosi hanno contribuito al progetto con il commento audio. Più di sessantacinque compositori e musicisti hanno creato nuove partiture e diversi service tecnici hanno generosamente fornito i loro servizi. Senza dimenticare le generose sovvenzioni della National Endowment for the Humanities e della National Film Preservation Board of the Library of Congress. Per noi queste pellicole misconosciute servono ad aprire una finestra sui problemi sociali che esse presentano. Grazie al cinema, la storia può rivivere.

È un onore per la National Film Preservation Foundation che le Giornate abbiano inserito nel proprio programma una selezione da *Treasures III* comprendente *The Soul of Youth* di William Desmond Taylor, un lungometraggio in cui il vero giudice riformatore Ben Lindsey, recupera socialmente, tramite il suo celebre tribunale minorile, un giovane orfano sbandato, e un'antologia di cinque cortometraggi con temi che vanno dal crimine organizzato al sindacalismo. Questo programma, come lo stesso progetto *Treasures*, rende omaggio all'attività di preservazione svolta da decenni dagli archivi americani e ci ricorda che essi possiedono molte altre pellicole altrettanto sorprendenti e storicamente significative, ma visibili solo se il sostegno a loro favore sarà rinnovato.

ANNETTE MELVILLE

In America, the movies began during a period of social reform, and quickly emerged as a way to reach millions, regardless of their class, education, or language. During the "Progressive Era" before World War I, virtually no socially significant issue was too controversial to bring to the big screen – abortion, anarchism, unions, the vote for women, child labor, drug addiction, organized crime, "white slave" trafficking, loan sharking, juvenile justice, homelessness, police corruption, workplace discrimination, immigration. Controversy fueled public debate – and the box office. Film was entertainment with the power to persuade.

Reformers – and their opponents – sensed that the new medium made issues palpable in a way not possible with the printed word. As one reviewer wrote, in comparing Upton Sinclair's muckraking novel The Jungle *with the now-lost 1914 movie version, "It is possible to read the book and then merely register a vow never to eat tinned goods again. But after seeing the picture we begin to have burned in us that Packingtown made enormous profits not simply out of tainted food but out of the ruined lives of men and women."*

Gritty urban problems mattered to the working-class audiences that filled movie houses in the early 1900s, but as movie-going expanded to the American middle class in the 1910s, the way in which motion pictures treated social issues changed, as did the subjects themselves. Moral crusaders demanded films suitable for "respectable" viewers. Film producers answered the first censorship boards by expurgating intertitles and steering clear of nudity and provocative content. They soon learned, however, that even such hot-button topics as racial discrimination and capital punishment could be brought to the screen if the transgressors got their just deserts by the picture's end.

Given the growing popularity of movie-going in America during the silent era, it is not surprising that a wide range of competing groups turned to film to advance their social agendas. Unions, businesses, religious organizations, advocacy groups, charities, and government units experimented with film to explain their work and influence public opinion. Initially organizations partnered with established film companies and commissioned works like The Cost of Carelessness *(1913), the traffic safety film included here that was made for schools by the Brooklyn Rapid Transit Company and produced by Universal. But as motion picture equipment became more common, groups began producing their own films. The Ford Motor Company, for example, made public service documentaries as a well as political cartoons, such as* Uncle Sam Donates for Liberty Loans *(1919), espousing the views of industrialist Henry Ford. Whether commissioned or made in-house, such "sponsored films" were shown in theaters as well as in clubs, churches, and schools.* Labor's Reward *(1925), the union film also showcased in this series, was shown at free screenings in 36 states and Canada. (A more varied selection of sponsored films will be included in the program curated by Rick Prelinger.)*

The National Film Preservation Foundation's Treasures III: Social Issues in American Film, 1900-1934 *explores the interplay of movies and social change during this formative period. The third in the NFPF's* Treasures *DVD series, the new 4-disc box set with program notes presents 4 features and 44 shorter narratives, documentaries, public service announcements, charitable pleas, newsreel stories, and cartoons preserved by George Eastman House, the Library of Congress, the Museum of Modern Art, the National Archives, and the UCLA Film & Television Archive. None of the films has previously been available on good-quality video. To the consortium's project, 20 scholars contributed audio commentary. More than 65 composers and musicians created new music, and several generous technical facilities provided services. Major funding for the project was generously provided by the National Endowment for the Humanities and the National Film Preservation Board of the Library of Congress. Our goal is to use these little-known films as a window into the social issues they present. Through movies, history can come alive.*

We are honored that the Giornate is showcasing a selection from Treasures III *through two screenings: William Desmond Taylor's* The Soul of Youth*, a feature in which the real-life reformer Judge Ben Lindsey reclaims a wayward orphan for society through his celebrated juvenile court, and a medley of 5 shorts surveying issues from organized crime to unionism. This program, like the "Treasures" project itself, celebrates decades of preservation work by the contributing institutions, and offers a reminder that America's archives hold many more such astonishing, and historically revealing, films that will be seen only with further support.*

ANNETTE MELVILLE

Prog. 1

UNCLE SAM DONATES FOR LIBERTY BONDS (Ford Motor Co., US 1919)
Regia/dir: ?; 35mm, 110 ft., 1'15" (24 fps); *fonte copia/print source:* National Archives, Washington, DC. *Preservazione/preserved by the* National Archives.
Senza didascalie. / *No intertitles*.
Il primo problema che si pose il presidente Wilson dopo l'entrata in guerra dell'America fu come finanziarne i costi. La soluzione da lui proposta è illustrata in quest'appello animato, prodotto dalla Ford Motor Company come pubblico servizio.
Durante il periodo bellico, la spesa federale annuale era aumentata di venti volte, passando da 800 milioni di dollari a 19 miliardi. La guerra in sé costò agli Stati Uniti circa 26 miliardi di dollari. Un importo piccolo a paragone dei sacrifici sostenuti dall'Europa, ma tale da far scartare il piano iniziale di Wilson di pagare la guerra con le tasse sul reddito. Dopo aver studiato i difetti del sistema di finanziamento adottato durante la Guerra Civile (quando attraverso organismi privati vennero vendute obbligazioni ai ceti abbienti), il Dipartimento del Tesoro propose i Prestiti della Libertà. Si trattava di innovativo programma che, mettendo in vendita obbligazioni del valore nominale mimimo di 25 centesimi, indusse l'americano medio a letteralmente investire nella guerra.
In questo cartoon lo Zio Sam dà quasi tutto ciò che possiede alla "Cassa per la guerra", cominciando dalla prima campagna per i Prestiti dell'aprile 1917. Dopo l'ultima campagna si è tolto tutto il possibile senza violare la decenza. Dall'altro lato della "Cassa" c'è una figura femminile che rappresenta l'onore della nazione, ma non possiamo aspettarci da lei un analogo numero di spogliarello, nemmeno per una causa così nobile.
I Prestiti della Libertà combinarono abilmente incentivo finanziario e pressione sociale. Acquistare obbligazioni era patriottico e le campagne promozionali cercavano di screditare coloro che non le comperavano: in tutto ne vennero fatte cinque, nel corso delle quali furono raccolti quasi 20 miliardi di dollari. – SCOTT SIMMON
The first problem faced by President Wilson after America's entry into World War I was how to pay for it. This animated plea, issued by the Ford Motor Company as a public service, illustrates his solution.
During the war years, annual federal spending had increased twentyfold, from $800 million to $19 billion. The war itself cost the United States around $26 billion. While small compared to the sacrifices borne by Europe, the magnitude of these figures ruled out Wilson's initial plan to pay for the war through income tax. After studying flaws in Civil War financing (when bonds were sold to the wealthy through private firms), his treasury secretary came up with "Liberty Loans." Purchased directly by the public in denominations as low as 25¢, the innovative program led average Americans to buy into the war, literally.
In this cartoon Uncle Sam gives nearly everything he's got into the "U.S. WAR CHEST," starting with the first Liberty Loan campaign of April 1917. After the final campaign, he has peeled off all he can without violating decency. On the other side of the war chest is a female figure embodying the nation's honor. She can't be expected to match his strip act, even for so noble a cause.
Liberty Loans deftly combined financial incentive with social pressure. Purchasing bonds was patriotic, and the campaigns sought to shame those who didn't buy. Together the five campaigns raised almost $20 billion. – SCOTT SIMMON

THE SOUL OF YOUTH (Realart Picture Corp., US 1920)
Regia/dir: William Desmond Taylor; *scen:* Julia Crawford Ivers; *f./ph:* James Van Trees; *scg./des:* Wilfred Buckland; *cast:* Lewis Sargent (Ed Simpson), Ernest Butterworth (Mike), Judge Ben B. Lindsey (se stesso/*himself*), Clyde Fillmore (Robert Hamilton), Claude Peyton (Pete Morano), Lila Lee (Vera Hamilton), William Collier, Jr. (Dick Armstrong), Betty Schade (Maggie); 35mm, 5778 ft., 80' (19 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC. *Preservazione/preserved by the* Library of Congress.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.
Dei quattro lungometraggi presenti nel set di DVD *Treasures III*, il più – e più immeritatamente – dimenticato è *The Soul of Youth*. Il suo regista, William Desmond Taylor, è ora ricordato soprattutto per il delitto che nel febbraio del 1922 pose fine alla sua vita e che è rimasto a tutt'oggi irrisolto. Questo lungometraggio del 1920 rimane ad attestare che Hollywood perse allora un uomo di talento nel pieno vigore della maturità. È un film che, raccontando la storia di un ragazzo, affronta una serie di istanze sociali – figli non voluti, orfanotrofi gestiti senza amore, giovani sbandati che vivono in strada – trovando alla fine una soluzione grazie a un'istituzione relativamente nuova come quella dei tribunali minorili.
All'epoca Taylor era noto per tre adattamenti di Mark Twain – *Tom Sawyer* (1917), *Huck and Tom* (1918) e *Huckleberry Finn* (1920) – tutti sceneggiati da Julia Crawford Ivers, regista di alcuni fra i primi lungometraggi e madre dell'inventivo operatore di *The Soul of Youth*, James Van Trees. La storia da lei scritta per *The Soul of Youth* fu considerata dal *Moving Picture World* "praticamente la prima risposta alla domanda di soggetti cinematografici originali rivolti ai giovani". Il sedicenne Lewis Sargent, interprete del ruolo eponimo di *Huckleberry Finn*, è anche qui il protagonista e sa tenere il film insieme senza ruffianerie iperattive. Ma il nome più celebre del cast non veniva da Hollywood: come scrisse *Variety,* "il vero atout del film è la presenza in varie scene del giudice Lindsey di Denver, noto in tutto il paese per il suo operato a favore dei giovani".
Il giudice Ben B. Lindsey (1869-1943), il maggior fautore in America dei tribunali minorili, appare nei panni di se stesso, a due terzi del film per decidere in merito ai capi d'accusa che gravavano sul nostro eroe. I tribunali minorili erano sorti a Chicago nel 1899 e, grazie a Lindsey, a Denver nel 1901. In precedenza, negli Stati Uniti i minori venivano processati in base alle stesse leggi e negli stessi tribunali degli adulti, con il risultato che venivano o severamente puniti o

scarcerati, anche se colpevoli, da giudici restii a mandarli in galera. I tribunali minorili furono una delle più apprezzate innovazioni sociali dell'"Era progressista" ed entro il 1917 erano stati introdotti in tutto il paese, ad eccezione di tre stati.
Lindsey cercava dei modi per "drammatizzare" le questioni sociali e *The Soul of Youth* si ispira ai tanti testi che erano stati pubblicati su di lui. Prima di aver a che fare col nostro eroe, il giudice si occupa di altri due casi in modo da illustrare le procedure giudiziarie più soft che egli rivendicava in *The Problem of Children* (1904): "Io non credo alla dottrina della paura", ma alla persuasione dell'imputato, cui va fatto capire che "è nel suo interesse dire la verità". La delinquenza minorile, causata dalla "povertà di famiglie disperate", impallidiva di fronte ai crimini di "apparati e capi politici". Ostacolato nella realizzazione di ulteriori riforme dai legislatori del Colorado, Lindsey lasciò il segno – creandosi altri nemici – anche come presidente della Lega per la Legislazione Diretta. Per ironia della sorte (un'ironia che egli apprezzava), nel 1912 la Lega riuscì a far approvare il sistema col quale un funzionario pubblico poteva essere rimosso dall'incarico su iniziativa popolare, permettendo così agli oppositori del giudice di indire l'anno successivo speciali elezioni per la sua rimozione. Lindsey riportò una vittoria di misura di cui attribuì il merito alle elettrici (in Colorado le donne avevano diritto di voto dal 1893) e agli strilloni che divulgavano per strada le sue lettere aperte sulla corruzione politica. Le sentimentali "storie di ragazzi" divennero così un modo per ricostruire il sistema politico democratico. – SCOTT SIMMON

Of the four features in the Treasures III *DVD set,* The Soul of Youth *is the most completely forgotten – and the most undeservedly so. Its director, William Desmond Taylor, is now remembered largely for his murder – a February 1922 crime still unsolved. This 1920 feature stands as a testament that Hollywood lost a distinctive talent in his prime.* The Soul of Youth *takes on a series of social issues through one boy's story, beginning with unwanted newborns and going on to loveless orphanages and homeless street youths before finding a solution through the relatively new juvenile court movement.*
At the time Taylor was known for three adaptations of Mark Twain – Tom Sawyer *(1917),* Huck and Tom *(1918), and* Huckleberry Finn *(1920) – all scripted by Julia Crawford Ivers, a director of early features and the mother of* The Soul of Youth*'s inventive cinematographer, James Van Trees. Her story for* The Soul of Youth *was called by* Moving Picture World *"practically the first recognition of a demand for original juvenile fiction in the movies". Returning from his title role in* Huckleberry Finn *was 16-year-old Lewis Sargent, who holds this film together without straining for hyperactive charm.*
The most celebrated of the performers came from outside Hollywood. "The big wallop of the picture," as Variety *put it, "is the fact that Judge Lindsey of Denver, who is known throughout the country for his work for the youth of the nation, appears and acts in several scenes." Judge Ben B. Lindsey (1869–1943), the key advocate for juvenile courts in America, is introduced two-thirds into the film, playing himself, to resolve the criminal charges against our hero. Juvenile courts had begun in 1899 in Chicago, and, thanks to Lindsey, in Denver in 1901. Previously, juveniles were tried in the United States under the same laws and in the same courts as adults – with the result that children were either treated harshly or freed even if guilty by courts unwilling to send them to jail. Juvenile courts became one of the Progressive Era's most successful policy innovations, and by 1917 all but three states had them.*
Lindsey looked for ways to "dramatize" issues, and The Soul of Youth *follows the many published accounts about the judge. Before dealing with our hero, Lindsey handles two cases in ways to illustrate the gentler courtroom methods he advocated in* The Problem of Children *(1904): "I do not believe in the doctrine of fear," but in persuading the accused to "make it in his interest to tell the truth." Juvenile crime arising from "the poverty of hopeless homes," Lindsey argued, paled before the crimes of "political machines and bosses." Stymied from further reform by Colorado legislators, Lindsey made his other mark – and further enemies – as chair of the Direct Legislation League. In an irony Lindsey appreciated, the League succeeded in passing a 1912 referendum that allowed for the recall of public officials – thus enabling opponents to force him into a special recall election the following year. Lindsey credited his narrow victory to women voters (women had voted in Colorado since 1893) and to the newsboys who hawked the judge's open letters about political graft. Thus, in this era, sentimental stories about mere "kids" became a way to remake the democratic political system. – SCOTT SIMMON*

Prog. 2

THE BLACK HAND: TRUE STORY OF A RECENT OCCURRENCE IN THE ITALIAN QUARTER OF NEW YORK (American Mutoscope & Biograph Co., US 1906)
Regia/dir: Wallace McCutcheon, Jr.(?); *prod:* Francis J. Marion; *f./ph:* G.W. Bitzer; *cast:* Robert Vignola, Anthony O'Sullivan (gangster della "Mano Nera"/*"Black Hand" gangsters*); 35mm, 645 ft., 11' (16 fps); *fonte copia/print source:* The Museum of Modern Art, New York. *Preservazione/preserved by* The Museum of Modern Art, NY.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.
Il soggetto di *The Black Hand*, probabilmente il più antico film esistente sulla mafia, è tratto dai titoli dei giornali. I quotidiani del 17 febbraio 1906 uscirono con la notizia dei poliziotti che avevano spiato le mosse dei gangster italo-americani della "Mano Nera" stando nella cella frigorifera di un macellaio di nome Pietro Miano. ("Fredda sorveglianza. Agenti in ghiacciaia per catturare un affiliato della Mano Nera", scrisse il *New York Times*.) Gli estorsori avevano chiesto al macellaio di pagare 700 dollari, ma l'uomo non si era lasciato intimorire e si era rivolto alla polizia. Ai primi del '900 la "Little Italy" di Manhattan era talmente infestata da questi criminali che per contrastarli era stata costituita una squadra di investigatori italo-americani.
The Black Hand, girato meno di un mese dopo questi eventi, uscì il

29 marzo. I due stili nettamente contrastanti che lo caratterizzano sono tipici dell'epoca: gli esterni hanno un realismo documentaristico; gli interni potrebbero difficilmente essere più artificiosi. L'inserimento nella trama di un motivo narrativo, sempre popolare alla Biograph, come quello della bambina in pericolo venne suggerito da altri sequestri allora compiuti dalla Mano Nera.
Nei primi cinque anni del secolo più di un milione di italiani arrivò negli Stati Uniti: le parecchie centinaia di migliaia che risiedevano a Manhattan nel 1906 costituivano sia il soggetto dei film sia il loro pubblico. *The Black Hand* cerca pertanto di controbilanciare il proprio ritratto dei criminali italiani: resi ridicoli dall'abbigliamento tradizionale, dallo stato di ebbrezza e dall'incerta grammatica, i sequestratori fanno una misera figura rispetto all'integrata famiglia del macellaio, la cui attività commerciale di tipo etnico contribuisce concretamente alla nuova comunità. – SCOTT SIMMON

The Black Hand*, probably the earliest surviving Mafia film, ripped its story from the headlines. Newspapers on 17 February 1906 told of detectives staking out Italian-American "Black Hand" gangsters in the meat locker of a butcher named Pietro Miano. ("THEY COOLLY WATCHED. DETECTIVES STAYED IN THE ICEBOX TO CAPTURE BLACK HAND MAN," read the* New York Times.*) The extortionists had demanded $700 from the butcher, who, unintimidated, had gone to the police. In the early 1900s Manhattan's "Little Italy" was so plagued by such criminals that the police set up a squad of Italian-American detectives to fight them.*

The Black Hand *was shot less than a month after the events, and released on 29 March. Its two starkly contrasting styles are typical of the time: The exteriors have a documentary realism; the interiors could hardly be more artificial. The plotline of a child imperiled, always popular at Biograph, was added from other recent Black Hand kidnappings.*

In the first five years of the 20th century, more than a million Italians came to the United States. The several hundred thousand residing in Manhattan in 1906 were both a subject of movies and their audience.

The Black Hand *thus has reasons to counterbalance its portrayal of the Italian criminals. The kidnappers, comic in their traditional garb, inebriation, and broken grammar, cut a poor contrast to the assimilated family, whose butcher shop is depicted as an ethnic business solidly contributing to its new community. – SCOTT SIMMON*

THE COST OF CARELESSNESS (Universal Film Mfg. Co., US 1913)

Regia/dir: ?; *committenti/sponsors:* The Brooklyn Rapid Transit Co. & the Brooklyn Institution for Safety; *scen:* Eugene C. Clarke; 35mm, 920 ft., 13' (18 fps); *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY. Preservazione a partire da un 28 mm effettuata dalla George Eastman House con fondi governativi / *Preserved by George Eastman House from a 28mm print through funds from a 2006 Save America's Treasures Grant provided by the National Parks Service and the National Endowment for the Humanities.*

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

The Cost of Carelessness è un precursore di quegli infami film sulla sicurezza stradale che hanno traumatizzato generazioni di studenti americani. Era stato commissionato dalla Brooklyn Rapid Transit Company nell'ambito della campagna per la riduzione degli incidenti tranviari. Man mano che la densità urbana cresceva (dal 1890 la popolazione di Brooklyn era raddoppiata fino a raggiungere quasi un milione e settecentomila unità), cresceva anche l'idea che le strade cittadine fossero piene di pericoli. E tali timori non erano infondati. Nel 1913 a Brooklyn si registravano in media trenta gravi incidenti tranviari al giorno. L'azienda dei trasporti reagì con una "Crociata per la Sicurezza" che portò nelle scuole conferenzieri e pellicole. *The Cost of Carelessness* è forse il primo film che *presenta* un film proiettato in un'aula scolastica.
Quest'uso innovativo del cinema si guadagnò un articolo sul *New York Times* del 25 gennaio 1914: "Anche se nelle scene mostrate ci sono momenti raccapriccianti, l'effetto sui ragazzi è stato palesemente positivo." A interessare gli spettatori di oggi sono ancora queste realistiche ricostruzioni dei pericoli causati dalla distrazione quotidiana. Il funzionamento del dispositivo di sicurezza delle ruote del tram viene dimostrato semplicemente facendo investire un ragazzo dal veicolo!
L'anno successivo vennero raccolti i dati sugli incidenti stradali in seguito ai quali si era reso necessario portare i ragazzi coinvolti in uno dei tre principali ospedali della città: 16 di queste vittime erano state investite dai tram, 82 dalle automobili e ben 105 da un tipo di mezzo che nel film si vede di sfuggita solo sullo sfondo: i veicoli trainati da cavalli. *The Cost of Carelessness* è incredibilmente in anticipo sui tempi, occupandosi della sicurezza stradale quando New York non aveva ancora un solo semaforo. – SCOTT SIMMON

The Cost of Carelessness *is a precursor to those infamous traffic-safety films that traumatized generations of American students. It was commissioned by the Brooklyn Rapid Transit Company as part of a campaign to reduce accidents involving trolley cars. As urban densities increased (Brooklyn's population had doubled since 1890 to almost 1.7 million), there was a growing sense that city streets were fraught with perils. Such fears were not without reason. In 1913, Brooklyn had on average 30 violent accidents each day involving trolleys. The transit company responded with a "Safety Crusade" which brought lecturers – and films – to schools.* The Cost of Carelessness *may be the earliest film to* depict *a film being shown in a classroom.*

The innovative use of movies merited coverage in the 25 January 1914 New York Times: *"While there is an element of horror in the scenes as shown, the effect on the children was manifestly for their own good." What engages viewers today are still these lively reenactments of the dangers of everyday carelessness. The trolley's safety wheel guard is demonstrated by simply having the vehicle run over a boy!*

The next year data were collected on traffic accidents serious enough to require children to be taken to three major hospitals: 16 children were run over by trolleys, 82 injured by automobiles, but 105 had been injured by a type of conveyance glimpsed only in the film's background: horse-drawn

vehicles. This remarkably early traffic safety film looks ahead to the motorized age even before greater New York City had a single traffic light.
– Scott Simmon

THE HAZARDS OF HELEN: Episode 13, "The Escape on the Fast Freight" (Kalem Co., US 1915)
Regia/dir: Helen Holmes & Leo Maloney; *prod:* Paul C. Hurst; *scen:* Edward Matlack; *cast:* Helen Holmes (Helen Holmes), Leo Maloney & James Davis (vagabondi/*tramps*), G.A. Williams (agente/*constable*), Paul C. Hurst & Ben Jones (ferrovieri/*train workers*); 35mm, 925 ft., 13' (19 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC. Preservazione dalla Library of Congress, con materiali aggiuntivi del BFI / *Preserved by the Library of Congress, with additional source materials from the BFI National Archive, London.*
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
Più di ogni altro serial, *The Hazards of Helen* (119 episodi realizzati fra 1914 e il 1917) elegge il posto di lavoro a luogo dell'avventura, facendo trapelare un serio femminismo da storie d'azione incentrate sulla capacità di una donna di fare – eccome – il proprio lavoro. I singoli episodi, più o meno conchiusi, erano unificati dal ruolo di Helen, telegrafista di una remota stazione ferroviaria dell'Ovest, dove normalmente era l'unica donna in un mondo di uomini. Come per una qualche distorsione temporale degna di Sisifo, Helen iniziava ogni episodio attorniata da uomini convinti che fosse troppo debole e incompetente per fare il suo lavoro, risultando alla fine l'intrepida salvatrice della compagnia. La settimana successiva, riprendeva il suo posto ed ogni precedente dimostrazione di eroismo era stata dimenticata.
Le donne in America lavoravano come telegrafiste già dagli anni '40 dell'Ottocento: nel 1915 ce n'erano circa 12.000, grosso modo il venti per cento del totale, ma meno del tre per cento dei telegrafisti delle ferrovie e in genere operavano in località remote, non gradite ai dipendenti maschi.
Nel ruolo Helen troviamo la ventiduenne Helen Holmes. L'attrice – che in merito al fatto di interpretare scene pericolose, ebbe a dire: "Se non le facessimo, come sarebbero i film?" – è anche co-regista di quest'episodio. Inoltre, come precisa il *Moving Picture World*, "Miss Holmes ha la responsabilità della troupe … Scrive i copioni e fa gran parte del lavoro". Ma, in un significativo parallelismo, come le doti del suo personaggio venivano settimanalmente dimenticate, così i ruoli produttivi di Helen Holmes non vengono accreditati.
Scott Simmon

More than any other series, the 119-episode Hazards of Helen *(1914-17) was an adventure of the workplace, conveying a no-nonsense feminism amid action stories about a woman's capacity to do her job – and then some! It consisted of relatively self-contained episodes unified by Helen's role as a railroad telegraph operator at a remote western depot, where she was usually the only woman in a man's world. As if caught in some Sisyphean time warp, Helen began each episode with the men around her presuming that she was too weak and incompetent to do her job, and then proving herself the company's fearless savior. A week later, she would take up her post again, all previous heroism forgotten.*
In America women had worked as telegraph operators from the 1840s. In 1915, there were about 12,000 female telegraphers – about 20 percent of the total – but fewer than 3 percent of railroad *operators were women. These served largely at remote locations not desired by male employees.*
Helen is played by 22-year-old Helen Holmes. About the expectation to perform dangerous stunts, she said, "If we do not go ahead and do them, what would the pictures be like?" She also co-directed this episode, and Moving Picture World *added, "Miss Holmes is managing the company … She writes scripts and does most of the work." In a revealing parallel with the way that her character's abilities were forgotten weekly, Helen Holmes's production roles go unacknowledged in the credits.*
Scott Simmon

BUD'S RECRUIT (Boy City Film Co., US 1918)
Regia/dir: King Vidor; *prod./scen:* Judge Willis Brown; *cast:* Wallis Brennan (Bud Gilbert), Robert Gordon (Reggie Gilbert), Ruth Hampton (Edith), Mildred Davis (la sorella di Edith/*Edith's sister*); *dist:* General Film Co.; 35mm, 1865 ft., 26' (18 fps), bn/*b&w* + col. (imbibizione originale riprodotta su pellicola a colori/*printed on colour stock, reproducing original tinting*); *fonte copia/print source:* UCLA Film & Television Archive, Los Angeles. Preservazione a partire da materiali donati da Terry B. Lent effettuata con fondi della Silent Society e della Society for Cinephiles of Hollywood Heritage / *Preserved at UCLA from materials donated by Terry B. Lent.* Fondi per il restauro garantiti da / *Funding for preservation provided by Silent Society and Society for Cinephiles of Hollywood Heritage, Inc.*
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
Questo due rulli sul fronte interno durante la prima guerra mondiale è il primo film di King Vidor conservatosi ed è la concisa storia di un ragazzo che dà alla propria famiglia una lezione di patriottismo. Si tratta anche del primo film della Boy City Film Company del giudice Willis Brown, ex magistrato del tribunale minorile dello Utah e fondatore delle "Città dei Ragazzi". Scopo della società, che a Culver City, in California, gestiva uno studio ed un rifugio per i giovani senza famiglia, era quello di realizzare "storie pulite, edificanti ed estremamente divertenti in cui l'accattivante umorismo della vita dei ragazzi giocasse un ruolo centrale". I film venivano prodotti molto rapidamente: agli inizi del 1918, Vidor ne diresse almeno dieci. Il giudice compariva in tutti, tranne che in questo (sul cartello del titolo lo si vede intento a scrivere sceneggiature).
Bud è riuscito a formare un'unità militare con i ragazzi del vicinato, ma non è facile per lui mettere in riga i suoi familiari. L'effeminato fratello, in età di leva, si sottrae al dovere militare. La madre si irrita perché Bud le manda all'aria la riunione della sua "Società per la Pace" e si rifiuta di cenare nel "giorno senza carne". (In tempo di guerra, i "lunedì senza carne" volontari servivano a razionare il cibo

e incoraggiavano lo spirito di abnegazione attraverso manifesti come quelli che si vedono nel film.)
Il capolavoro di Vidor sulla prima guerra mondiale, *The Big Parade (La grande parata)* del 1925, si apre con una madre ugualmente adorante e un figlio inizialmente descritto come un lavativo. Ma nei sette anni intercorsi Vidor, e l'America, avevano avuto il tempo per una più cupa visione del patriottismo e del prezzo che esso comportava. Sulla serie con il giudice Brown, il regista scrisse: "Credevo profondamente in questi film e ci misi cuore e anima per farli."
SCOTT SIMMON

This two-reel home-front story, the earliest surviving film from King Vidor, is a pointed World War I tale about a boy who sets a patriotic example for his family. It is also the first film from the Boy City Film Company of Judge Willis Brown, former Utah juvenile court justice and founder of "Boy Cities" for the homeless. The goal of the company, which ran a studio and homeless shelter in Culver City, California, was to make "clean, wholesome, and highly entertaining stories in which the captivating humor of boy life plays a prominent part." The films were rapidly produced, with Vidor directing at least ten in early 1918. Except for this one, all included the judge (who is seen on the title card writing scenarios).
Although Bud has molded neighborhood kids into a fighting unit, he must struggle to bring his family into line. His effete draft-age brother shirks military duty. His mother is annoyed by Bud's disruption of her "Peace Society" meeting and refusal of dinner on "a meatless day". (Voluntary "Meatless Mondays" were a way around wartime rationing, and promoted self-sacrifice through posters like the ones displayed in the film.)
Vidor's World War I masterpiece, The Big Parade *(1925), opens with a similar doting mother and her initially slacker son. But by then seven years had given Vidor, and America, time to come to a darker understanding of the price exacted for patriotism. Of the* Judge Brown *series, Vidor wrote, "I deeply believed in these films and I put my heart and soul into making them."* – SCOTT SIMMON

LABOR'S REWARD (rullo sopravvissuto/*surviving reel)* (Rothacker Film Manufacturing Co., US, 1925)
Regia/dir: ?; *prod:* American Federation of Labor, Union Label Trades Dept.; *prod. supv:* John J. Manning; Rl. 3, 35mm, 975 ft., 13' (20 fps), bn/*b&w* + col. (imbibizione originale riprodotta su pellicola a colori/*printed on colour stock, reproducing original tinting*); *fonte copia/print source:* UCLA Film & Television Archive, Los Angeles. *Preservazione/preserved by the UCLA Film & Television Archive*.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.
Prodotto dall'AFL, la federazione americana del lavoro, *Labor's Reward* è forse il più vecchio film sponsorizzato da un'associazione sindacale americana ancora esistente. Solo il terzo dei cinque rulli originali si è conservato (insieme ad un frammento più breve), ma è quello che contiene il nucleo centrale della vicenda. Nei rulli precedenti, perduti, un uomo, padre di famiglia, rimane ferito in un'officina meccanica i cui lavoratori non sono iscritti al sindacato. Egli pertanto non riceve alcun risarcimento: per mantenere la famiglia non c'è che la paga della figlia maggiore, Mary, che sfacchina – pure lei senza tutela sindacale – in una legatoria. All'inizio del rullo 3, il suo amico Tom la trova costretta a letto dal troppo lavoro.
Nel 1925, quando venne realizzato *Labor's Reward*, il movimento sindacale americano era indebolito dopo la soppressione delle organizzazioni più militanti. Il film si proponeva di cambiare la situazione presentando i "metodi costruttivi" dell'AFL e facendo appello ai "consumatori" perché acquistassero prodotti di aziende i cui lavoratori erano iscritti al sindacato. Porre una donna al centro della vicenda era anche un modo per sottolineare l'attenzione sempre prestata dall'AFL al problema della concorrenza della manodopera femminile sottopagata. Sono le donne che qui mostrano a Tom l'importanza di comperare un cappello con l'etichetta del sindacato. Ampiamente pubblicizzato, *Labor's Reward* veniva proiettato gratis. La Federazione Americana dei Musicisti, affiliata all'AFL, forniva l'accompagnamento dal vivo.
Il rullo 3 termina mentre le donne votano per formare un sindacato. Nella versione completa, il film si chiudeva con il proprietario della legatoria che alla fine accetta un accordo sindacale. Mary deve decidere se continuare a lavorare o mollare per sposare Tom (la possibilità di fare entrambe le cose non sembra essere considerata). La ragazza sceglie Tom con cui, presumibilmente, vive per sempre felice e contenta, consumando prodotti recanti l'etichetta sindacale.
SCOTT SIMMON

Produced by the American Federation of Labor, Labor's Reward *is probably the earliest surviving film sponsored by an American labor union. Although only the third of 5 reels survives (along with a shorter fragment), the reel makes for a relatively self-contained story. In the lost earlier reels, a father is injured at a non-union machine shop. Receiving no workers' compensation, his family must rely on the wages of the elder daughter, Mary, who toils at a non-union bookbindery. As Reel 3 begins, friend Tom finds Mary bedridden from overwork.*
When Labor's Reward *was made in 1925, the American labor movement was struggling after the suppression of more militant unions.* Labor's Reward *was intended to turn the situation around by demonstrating the AFL's "constructive methods" and by appealing to "the purchasing public" to buy union-made products. With its female focus, the film also addressed the AFL's history of regarding women workers as low-paid competitors. It is women who here show Tom the importance of buying a hat with a union label. Widely advertised,* Labor's Reward *was screened for free. The AFL-affiliated American Federation of Musicians provided the live accompaniment.*
Reel 3 ends as the women vote to form a union. In the film's lost conclusion, the bookbindery owner eventually accepts a union agreement. Mary must decide whether to continue working, or quit and marry Tom. (The possibility of doing both doesn't seem to arise.) She chooses Tom, and presumably lives happily ever after, consuming union goods.
SCOTT SIMMON

CineGraph and Bundesarchiv-Filmarchiv present

cinefest
Internationales Festival des deutschen Film-Erbes
Hamburg Berlin Wien Zurich

CineFest – International Festival of German Film Heritage

is a forum for academics, students, archivists, technicians and film buffs to exchange information and discuss new developments. In close collaboration with numerous international institutions CineFest presents well known and forgotten film classics as well as German Film treasures, which were long believed to be lost.

CineFest 2007

Film in the Heart of Europe. German-Czech Film Relations in the 20th Century

in cooperation with Národní filmový archiv and Univerzita Karlova, Prague

17 – 25 November 2007, Hamburg
Parts of the filmprogramme will also be shown in Berlin, Vienna, Zurich, and Prague

CineFest is organized by CINEGRAPH

with: FILM ARCHIV AUSTRIA, filmpodium, zeughaus kino

CineGraph is funded by

and many national and international partners

info@cinefest.de www.cinefest.de

Fuori quadro / *Out of Frame*

ANIMATING ART (Imogen Sutton Productions, Channel 4, GB 1987)
Prod., regia/dir: Imogen Sutton; *f./ph:* Nick Beeks-Saunders, H.J. Brown, Jo Hidderley; *mont./ed*: Stefan Ronowicz; *verticale/rostrum animation*: Ken Morse; *musica titoli di coda/end title mus*: Kenyon Emrys-Roberts; *narr*: Michael Bryant; *cast:* Art Babbitt, Richard Williams; 16mm, 1600 ft., 39' (24 fps), sonoro/*sound; fonte copia/print source:* Animation Masterclass, Tenby, Wales.
Versione originale in inglese / *English dialogue and narration.*
Questo documentario integra l'omaggio dello scorso anno alle Silly Symphonies e commemora anche il centenario di uno dei più grandi animatori che abbiano mai lavorato presso gli studi Disney, Art Babbitt, nato l'8 ottobre 1907.
Babbitt iniziò a lavorare nei film muti, con Paul Terry, ma *The Skeleton Dance* lo indusse a trasferirsi a ovest per farsi assumere da Disney. La sua collaborazione con lo studio doveva concludersi amaramente, essendo egli uno dei capi del famoso sciopero degli animatori del 1941. Prima di allora Babbitt aveva contribuito alla realizzazione di *The Three Little Pigs (I tre porcellini)* ed aveva curato la caratterizzazione di Pippo, del "cugino di campagna", della regina cattiva di *Snow White and the Seven Dwarfs (Biancaneve e i sette nani),* dei funghi ballerini di *Fantasia* e di Geppetto. L'attenta osservazione del movimento ed una profondità stanislavskiana nell'analisi dei personaggi sono il suo personale apporto all'animazione Disney. A lui si deve anche l'organizzazione all'interno dello studio dei corsi di disegno dal vero.
Il film di Imogen Sutton include le preziose riprese a 16mm con cui Babbitt ha documentato la vita e l'attività della Disney ai tempi d'oro. Le interviste con lui risalgono ai primi anni '80, quando tenne una serie di masterclasses presso il Richard Williams Studio, studio la cui produzione – come racconta lo stesso Williams – fu trasformata da quegli insegnamenti. Babbitt si sofferma a lungo sui principi dell'arte dell'animazione. Notevoli certe affermazioni, da Williams che dice: "È strano come nell'animazione non si faccia che un mucchio di disegni, poi li si vede sullo schermo ed ecco che ci si ritrova con qualcosa che *pensa",* alle parole di commiato di Babbitt: "Vorrei lasciare una sorta di eredità. Questa è un'arte che morirà, se non si fa in modo che continui a progredire … E l'animazione non è stata ancora toccata. Siamo davvero ai primordi." Babbitt morì nel 1992, ad ottantaquattro anni. – DAVID ROBINSON

This documentary complements last year's celebration of the Silly Symphonies, and also commemorates the centenary of one of the greatest animators to work at the Disney Studios, Art Babbitt, born 8 October 1907. Babbitt began work in silent films, with Paul Terry, but was inspired by The Skeleton Dance *to go West and join Disney. His association with the studio was to end in bitterness, when he was a leader of the famous Disney strike of 1941. Before that, however, he had contributed to* The Three Little Pigs *and been responsible for such characterizations as Goofy,* The Country Cousin*, the Wicked Queen in* Snow White and the Seven Dwarfs*, the mushroom dancers in* Fantasia*, and Geppetto. The special qualities he is acknowledged to have brought to Disney animation are intensive observation of movement and a Stanislavskian depth of character study. He was also responsible for the introduction of the studio's life classes.*
Imogen Sutton's film includes Babbitt's own precious 16mm footage recording life and work at the studio in the Golden Era. Interviews with Babbitt were shot in the early 1980s when he conducted a series of masterclasses at the Richard Williams Studio, whose work, Williams says, was transformed by his teaching; and Babbitt speaks at length about the fundamentals of animation art. Notable statements are Williams' "The weirdest thing about animation – you make just a bunch of drawings, then see it on the screen and the thing is thinking*," and Babbitt's valediction, "My aim is to leave a sort of legacy. It's a craft which will die unless something is done to keep it progressing… And animation has not been touched yet. We're really at the very primitive beginnings …" Babbitt died in 1992, in his 84th year. – DAVID ROBINSON*

Film promozionali americani / *U.S. Sponsored Films*

I film promozionali hanno quasi la stessa età del cinema, che fu infatti ben presto utilizzato da aziende, associazioni e gruppi di interesse per documentare, orientare, formare, vendere e persuadere. Si calcola che negli Stati Uniti siano stati prodotti 300.000 film promozionali – assai più di qualsiasi altro tipo di pellicola, eppure si tratta di un genere, o meglio di un insieme di generi, poco conosciuto. Quasi tutte le grandi imprese, associazioni di categoria od organizzazioni hanno prodotto o commissionato film rivolti ai propri dipendenti, ai propri clienti o al pubblico. Il corpus di film conservati costituisce una vivida e divertente documentazione sulla vita, la cultura e l'industria in America. Allo stesso tempo, essi documentano anche quelle che erano le , formali e di contenuto, della persuasione del pubblico, giacché dietro la loro produzione si celavano quasi sempre ragioni di parte. Svelare tali *raisons d'être* comporta spesso sforzi notevoli, pari a quelli necessari per interpretare la mole di testimonianze visive che essi offrono.
Fino a non molto tempo fa, poco si sapeva di questi film, visti per lo più come frammenti decontestualizzati – in particolare come materiali di repertorio. Recentemente, sulla scia un gruppo di appassionati, gli studiosi hanno cominciato ad analizzare le questioni poste da questi e da altri materiali "effimeri", provando ad isolarne i meccanismi di funzionamento. Contemporaneamente, sono stati fatti passi significativi per preservarli, benché il lavoro che resta ancora da svolgere sia immenso. La mera quantità e la

diversificazione di queste pellicole promettono un cambiamento nella natura degli studi cinematografici e culturali.
Per le Giornate 2007 sono stati selezionati alcuni esempi chiave di film promozionali, a partire dalle origini per culminare nel lungo periodo di coesistenza del cinema muto col sonoro. Quello predisposto non è, né può essere, un programma esaustivo, tuttavia illustra le principali sottocategorie: i film pubblicitari, quelli che descrivono i processi produttivi industriali, i film di argomento sociale, quelli di documentazione aziendale interna e quelli di educazione sanitaria. – RICK PRELINGER (Prelinger Archives)

Sponsored films are almost as old as cinema itself. From the very beginning, corporations, associations, and interest groups employed film to record, orient, train, sell, and persuade. Though it is estimated that 300,000 sponsored films have been made in the United States – far more than any other type of motion picture – the genre, or more properly cluster of genres, is little known. Almost every major company, trade association, and organization produced or commissioned films intended for their staff, customers, or the public. The surviving corpus of films constitutes a vivid and entertaining record of American life, culture, and industry. At the same time, sponsored films also function as evidence of the form and substance of public persuasion, since most were produced with tendentious reasons in mind. Unpacking their raisons d'être *is often as complex an effort as interpreting the mass of visual evidence that they provide.*
Until recently, little was known about these films, and the films were primarily seen in decontextualized fragments, typically as stock footage. Recently, following in the steps of a passionate cadre of fans, scholars have begun to address the issues that sponsored and other ephemeral films pose and to isolate the mechanisms by which they function. Significant preservation efforts are now underway as well, though an immense amount of work remains to be done. The sheer mass and diversity of this material promises to change the nature of cinema and cultural studies.
This program presents a few key moments in the history of the U.S. sponsored film, beginning with the very early cinema and culminating in the long moment when silent and sound cinema coexisted. It is not meant to be comprehensive and cannot be so, but presents significant examples of key subcategories: the advertising film, the manufacturing process film, the social-issue film, the film of record produced for company employees, and the public health film. – RICK PRELINGER (Prelinger Archives)

ADMIRAL CIGARETTE (Edison Manufacturing Co., US 1897)
Regia/dir: William Heise; 35mm, c.50 ft., 33" (24 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress, Washington, DC.
Senza didascalie / *No intertitles.*
È questo è uno dei primi film pubblicitari e si dice che abbia bloccato il traffico di New York, quando fu proiettato a Broadway, all'aperto. Quattro attori vestiti da zio Sam, indiano d'America ed altri simboli nazionali siedono davanti a un grande manifesto delle sigarette Admiral. Una showgirl sbuca fuori da un pacchetto gigante ed elargisce sigarette al gruppo. Gli uomini srotolano uno striscione con la scritta "TUTTI NOI FUMIAMO".
I film pubblicitari, una forma d'arte matura in Europa e un genere assai vituperato negli Stati Uniti, sono apparsi e scomparsi molte volte nella storia del cinema. Conosciuti nell'ambiente come "film da un minuto", hanno perfezionato l'arte di sviluppare un racconto in non più di sessanta secondi sforzandosi di mantenere l'attenzione del pubblico mentre contemporaneamente se l'alienavano. Possono essere considerati, in termini narrativi ed estetici, gli antenati degli odierni spot televisivi. Risorti negli anni '30 e '40 e in buona misura scomparsi con l'avvento della televisione, sono ora ritornati alla grande. – RICK PRELINGER
One of the earliest advertising films, said to have stopped traffic when projected outdoors on Broadway in New York City. Four actors costumed as national symbols, including a Native American and Uncle Sam, sit in front of a large Admiral Cigarette sign. A showgirl leaps out of a giant cigarette package and showers the group with cigarettes. The men unroll a banner that reads "WE ALL SMOKE".
Advertising films, a full-fledged art form in Europe and a much-berated genre in the U.S., have appeared and disappeared many times throughout film history. Known in the trade as "Minute Movies", these films perfected the art of storytelling in one minute or less, and fought to retain the attention of their audiences while alienating them at the same time. They may be credited as narrative and aesthetic ancestors of today's television spot. They resurged in the 1930s and 1940s, largely disappeared with the advent of television, and have now come back with a vengeance. – RICK PRELINGER

AN AMERICAN IN THE MAKING (Thanhouser Co., *per/for* United States Steel Corp., US 1913)
Regia/dir: Charles J. Hite; *cast:* Harry Benham, Ethyle Cooke, Leland Benham; 35mm, 1075 ft; 18' (16 fps); *fonte copia/print source:* U.S. National Archives and Records Administration, College Park, Maryland.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
Un immigrante ungherese si stabilisce a Gary, nell'Indiana, dove trova lavoro in un'acciaieria, l'Illinois Steel Company, una branca della U.S. Steel Corporation. Il film mostra le moderne misure di sicurezza adottate nello stabilimento, nonché la città con i servizi offerti ai lavoratori e alle loro famiglie. Parallelamente, vediamo come l'emigrante migliori se stesso con l'istruzione, sposi una maestra di scuola e si americanizzi in toto. Il film fu girato in esterni a Ellis Island, alla Illinois Steel di Gary ed ai National Tube Works di Lorain, Ohio.
Commissionato dalla U.S. Steel e distribuito dal Bureau of Mines, un organismo governativo che gestì a lungo un ampio sistema di circuitazione dei film di questo tipo privi di pubblicità esplicita, *An American in the Making* veicola messaggi paralleli, manifestando paternalismo aziendale e promuovendo l'"americanizzazione" degli

immigrati non di lingua inglese. Lungi dall'essere un esempio isolato di discorso aziendale, il film era parte di una vasta campagna di acculturazione degli immigrati, una campagna che comprendeva anche corsi di formazione per adulti, parate civiche, la pubblicazione di considerevole materiale stampato e un'energica attività sociale nelle comunità degli stranieri. La sicurezza, un tema trattato in molte migliaia di film industriali, offre qui lo spunto per una collaborazione tra classi: l'azienda esalta le misure prese per garantire un posto di lavoro sicuro e invita gli operai ad imparare l'inglese, per poter comunicare con più efficacia e lavorare senza rischi. – RICK PRELINGER

A Hungarian immigrant settles in Gary, Indiana, where he finds employment at the Illinois Steel Company, a division of the U.S. Steel Corporation. The film shows the modern safety measures practiced at the plant, and views of Gary and its facilities for workers and their families. In parallel, the film shows how the immigrant improves himself through education, marries a schoolteacher, and becomes thoroughly Americanized. The film was shot on location on Ellis Island, at the Illinois Steel facility in Gary, and at the National Tube Works in Lorain, Ohio.

Sponsored by U.S. Steel and distributed through the U.S. Bureau of Mines, a government agency that operated a broad and long-lasting distribution mechanism for corporate-sponsored films lacking explicit advertising, An American in the Making *carries parallel messages, demonstrating corporate paternalism and promoting the "Americanization" of non-English-speaking immigrants. Far from an isolated instance of corporate speech, this film was part of a broad-based campaign to acculturate immigrants, a campaign that also included adult education classes, citizenship pageants, the publication of considerable printed material, and aggressive social work in communities of the foreign-born. Industrial safety, the topic of many thousands of industrial films, is the occasion for class collaboration in this film: the company boasts of their achievements in providing a safe workplace, and urges workers to learn English so as to communicate more effectively and work more safely. – RICK PRELINGER*

UNHOOKING THE HOOKWORM (Coronet Pictures, *per/for* International Health Board of the Rockefeller Foundation, US 1920)

Regia/dir: George Skinner; 35mm, 944 ft., 13' (20 fps); *fonte copia/print source:* U.S. National Archives and Records Administration, College Park, Maryland, & The Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow, NY. Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Questa combinazione di un pizzico di dramma con scene di laboratorio e microcinematografia fu realizzata per istruire gli abitanti delle zone rurali del Sud degli Stati Uniti sugli effetti distruttivi dell'anchilostoma e favorirne il debellamento. In undici stati del Sud questo parassita colpiva il 40 per cento dei bambini in età scolare finché, nel 1909, Charles W. Stiles convinse John D. Rockefeller Sr. a stanziare un milione di dollari per affrontare il problema. Venne avviato un programma che nel giro di cinque anni portò a debellare quasi completamente l'anchilostomiasi. I finanziamenti a sostegno dell'iniziativa furono regolarmente rinnovati e permisero anche la produzione di questo documentario, la cui progettazione ebbe inizio nel 1917. Educatori, scienziati e i funzionari del servizio sanitario revisionarono la sceneggiatura prima delle riprese. Secondo il Rockefeller Archive Center, il lavoro di microcinematografia costò tre dollari per piede di pellicola. Come molti altri documentari di educazione sanitaria dell'epoca, anche *Unhooking the Hookworm* fu proiettato laddove c'era un concorso di folla, specie in occasione di fiere, eventi pubblici e civiche adunanze. Il film ebbe lunga vita, fu tradotto in spagnolo, francese e portoghese e fu distribuito, oltre che negli Stati Uniti, in 17 paesi. – RICK PRELINGER

Combining a bit of drama, laboratory scenes, and microcinematography, Unhooking the Hookworm *was produced to educate rural residents of the Southern U.S. about the destructive effects of hookworm and promote its eradication. Hookworm afflicted 40% of schoolchildren in eleven Southern states until Charles W. Stiles convinced John D. Rockefeller, Sr. in 1909 to grant $1 million to address the problem. The program nearly eradicated hookworm in the South over a five-year period, and continued funding kept the program alive and financed this film, whose planning began in 1917. Educators, scientists, and public health officials reviewed the script prior to shooting. According to the Rockefeller Archive Center, the microcinematographic work cost $3 per foot. Like many other public health films of the period, this film was shown where people congregated, especially at fairs, public events, and community meetings. The film enjoyed a long life, was translated into Spanish, French, and Portuguese, and distributed in 17 other countries. – RICK PRELINGER*

BEHIND THE SCENES AT HUTZLER'S (Stark Films, *per/for* Hutzler's, US 1938)

Regia/dir: ?; 35mm, c.1500 ft., c.17' (24 fps); *fonte copia/print source:* Maryland Historical Society, Baltimore.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Questo informale e gradevole ritratto dello staff del grande magazzino Hutzler's di Baltimora, nel Maryland, fu commissionato per celebrare il cinquantesimo anniversario dell'esercizio. Il film sottolinea l'e*sprit de corps* aziendale e ci mostra i dipendenti mentre pranzano in mensa, giocano a *quoits* e si rilassano ad una festa sociale con esibizione di talenti. Viene anche rivolta una bonaria critica ai dirigenti, che vediamo tentare di perdere peso. La didascalia conclusiva recita, "LA FINE DI UN GIORNO PERFETTO (OGNI GIORNO – DA HUTZLER'S)".

Tra i film promozionali di carattere più effimero, gli autoritratti aziendali venivano realizzati in gran numero, ma di rado erano presentati al di fuori delle società che li commissionavano e probabilmente sono pochi quelli conservati. Per lo più propongono tour della sede, storielle del tipo "un giorno nella vita", discorsi di pezzi grossi o cerimonie come la festa succitata. È un genere venerando, che risale alle origini del cinema: si pensi a *La sortie des usines*, forse il primo film insieme industriale e casalingo.

RICK PRELINGER

This informal and pleasantly-tempered staff portrait was commissioned to celebrate the 50th anniversary of Hutzler's, a large department store in Baltimore, Maryland. The picture emphasizes the company's esprit de corps*, and shows workers dining in the staff cafeteria, playing quoits, and relaxing at a company party and talent show. The film also takes a good-natured swipe at the top managers, showing them trying to lose weight. The concluding intertitle reads, "THE END OF A PERFECT DAY (EVERY DAY – AT HUTZLER'S)".*

Among the most ephemeral of sponsored films, company self-portraits were made in great numbers, but seldom shown outside the companies where they were produced. It is likely that few survive. Most are structured around tours of company buildings, day-in-the-life stories, speeches by top management, or ceremonies, such as the company party pictured in this film. The genre is venerable, going back to the earliest filmmakers – think of La Sortie des usines*, arguably the first industrial film and home movie all in one. – Rick Prelinger*

MASTER HANDS (Jam Handy Organization, *per/for* Chevrolet Motor Company, US 1936)

Regia/dir: ?; 35mm, 2934 ft., 33' (24 fps); *fonte copia/print source:* Prelinger Archives, San Francisco, & Library of Congress, Washington, DC.

Didascalie e voce off in inglese / *English introductory titles and narration.*

Questo film magistrale (che riteniamo sia stato presentato per la prima volta nel novembre del 1936 in occasione del centenario della creazione negli Stati Uniti dell'Ufficio Brevetti) mostra la fabbricazione delle auto Chevrolet presso lo stabilimento di Flint, in Michigan, ed include attrezzeria, stampaggi, operazioni di fonderia, saldatura semirobotizzata dei telai delle auto, costruzione di parti e accessori, assemblaggio finale. Alla fine, le braccia e le mani di un addetto all'assemblaggio si dissolvono nelle braccia di un uomo con indosso una giacca di tweed alla guida di una Chevrolet che si allontana lungo una strada di periferia. Realizzato nello stesso anno di *Modern Times* e di *Triumph des Willens*, il film si avvale di strategie rappresentative che potremmo altrimenti associare al cinema di stile sovietico, cosa che ha portato alcuni a definirlo un esempio di "realismo capitalista".

Master Hands fu girato agli inizi del 1936, in un momento di conflitto tra la General Motors, casa madre della Chevrolet, e la United Auto Workers, il sindacato impegnato a organizzare i lavoratori di Flint Lo stabilimento che si vede nel film era già oggetto di contesa, e lo sarebbe diventato anche di più alla fine del 1936, quando fu occupato dagli operai scesi in sciopero. Il rappresentante della UAW Wyndham Mortimer afferma nella sua autobiografia che il dieci per cento dei lavoratori di Flint riceveva un extra per riferire sull'attività del sindacato, per cui si può ragionevolmente supporre che, in media, uno su dieci dei lavoratori che si vedono nel film fosse una spia.

Benché il film sembri esser stato prodotto per nobilitare il processo di fabbricazione di un'automobile, esso pare rendere omaggio ai progettisti e ai designer coinvolti nel processo produttivo più che a coloro che lo attuavano. Il suo vero obiettivo sono la coordinazione, l'organizzazione e la logistica e pur dando l'impressione di celebrare gli operai della catena di montaggio, presenta anche, in dettaglio, il tedio e il pericolo del loro mestiere. Questa disgiunzione tra la manifesta retorica del film e quel che le sue immagini realmente mostrano pone *Master Hands* al di sopra di molte altre pellicole del genere e trasforma la sua pomposa colonna sonora wagneriana da un meno a un più. Sostanzialmente muto – il commento parlato è di due sole frasi –, il film venne messo in musica da Samuel Benavie, un compositore di origine russa della Jam Handy: l'esecuzione della partitura fu affidata alla Detroit Philharmonic Orchestra. *Master Hands* è stato restaurato nel 2006, a partire dal solo materiale conosciuto (una copia di distribuzione a 35mm), a cura della Film Technology Co. e della BluWave Audio. – Rick Prelinger

This magisterial film (which we now believe was first shown at the celebration of the centennial of the United States patent system in November 1936) shows the manufacturing of Chevrolet automobiles at the company's factory in Flint, Michigan, including tool-and-die making, foundry operations, semi-robotic welding of car frames, fabrication of parts and accessories, and final assembly. At the end, the arms and hands of an assembly worker dissolve to the tweed-jacketed arms of a suburban driver, and the finished Chevrolet drives away on a country road. Produced the same year as Modern Times *and* Triumph of the Will*, the film employs representational strategies we might otherwise associate with Soviet-style cinema, and this has led some to call it an example of "capitalist realism".*

Master Hands *was produced in early 1936, a time when the United Auto Workers and General Motors, Chevrolet's parent company, were in conflict over the union's effort to organize Flint workers. The plant shown in the film was already contested space, and would become even more so at the very end of 1936, when workers occupied the plant and began the famous "sit-down strike". UAW organizer Wyndham Mortimer notes in his autobiography that 10% of Flint workers were paid extra to report on union activity, so it may be reasonable to assume that on average one out of every ten workers pictured in the film may have been a company spy. Though the film seems to have been produced to ennoble the process of automobile manufacturing, it seems to pay more tribute to the designers and planners of the manufacturing process than those who executed it. Its real focus is on co-ordination, organization, and logistics, and though it appears to honor the assembly-line workers, it also presents the tedium and danger of their jobs in full detail. This disjunction between the apparent rhetoric of the film and what its images actually show elevates* Master Hands *above many other films in this category, and turns its portentous Wagnerian-influenced score from a minus into a plus.*

Essentially a silent film, the film is set to a score by Samuel Benavie, a Russian-born staff composer at Jam Handy, performed by the Detroit Philharmonic Orchestra, and contains only two lines of narration. Master Hands *was restored in 2006 from the only known material (a 35mm release print) by Film Technology Co. and BluWave Audio. – Rick Prelinger*

Mabel Normand

Mabel Normand è il nome femminile più famoso delle commedie del muto, ma i suoi film si proiettano di rado e il suo talento si dà per scontato. In una carriera durata 17 anni Mabel fu comica, atleta, bellezza cinematografica, regista, oltre ad essere la prima attrice di *slapstick* a fare il salto dai corti ai lungometraggi.

Nata a Staten Island, New York, nel 1892, aveva iniziato a lavorare come modella da adolescente. Da lì c'era solo un piccolo passo da fare per entrare nella giovane industria cinematografica, e dal 1911 prese ad apparire nelle commedie della Vitagraph con John Bunny e nei film drammatici di D.W. Griffith alla Biograph. Il rapporto personale e professionale con Mack Sennett la portò a divenire la sua co-protagonista femminile, dapprima nelle commedie alla Biograph e poi nel suo studio, la Keystone. Benché formalmente Mabel non avesse esperienza di recitazione, la macchina da presa ne amava la spontaneità e l'audacia. Impersonando sullo schermo un bel diavoletto spensierato, nelle buffonate rissose reggeva abbondantemente il confronto con gente come Ford Sterling, Fred Mace e lo stesso Sennett. Presto si trovò a dirigere molti dei suoi stessi corti, una tra le poche donne che lo facevano, e quando lavorò con Chaplin e Roscoe Arbuckle poterono rallentare il ritmo a rotta di collo della Keystone per concentrarsi di più sulla caratterizzazione.

Dopo la rottura con Sennett, nel 1915, lui fondò, per trattenerla allo studio, la Mabel Normand Feature Film Co. ed iniziò la produzione del lungometraggio *Mickey* (1918), ma, prima che uscisse, Mabel, cambiata bandiera, aveva preso a lavorare per Samuel Goldwyn. Dal 1918 al 1920 interpretò per Goldwyn 16 lungometraggi, in gran parte variazioni sulla storia alla Cenerentola della povera operaia che trova il suo Principe Azzurro prima della fine del film. Allo stesso tempo, la sua vita personale divenne sballata ed eccentrica, si dice per via dell'uso di droghe.

Nel 1922 si trovò coinvolta in uno dei maggiori scandali che mai abbiano scosso Hollywood, l'assassinio del popolare regista William Desmond Taylor. Anche se non era implicata direttamente nell'omicidio, Mabel conosceva Taylor ed era stata l'ultima persona ad averlo visto vivo. La sua carriera fu seriamente danneggiata dalle voci e dalle storie che divampavano su tutti i giornali, in un momento in cui era appena ritornata con Sennett e aveva finito il film *Molly O'* (1921). Coraggiosamente, Sennett continuò a farla lavorare e le produsse altri due film, ma un altro scandalo, riguardante una festa tra ubriachi e una sparatoria, nel 1923, interruppe la sua attività cinematografica.

L'ultima fase della sua carriera ebbe inizio nel 1926, in una serie per lo studio di Hal Roach. F. Richard Jones, uno dei suoi registi preferiti, la guidò costantemente, circondandola di validi professionisti della commedia come Oliver Hardy, Jimmy Finlayson e Max Davidson. Il risultato fu un'affascinante sequenza di pellicole, ma lo stile di vita di Mabel aveva chiesto un prezzo da pagare. Stanca e debole, si ritirò nel 1927 e morì di tubercolosi nel 1930, a 37 anni d'età.

Mabel apparve in quasi 200 film, di cui oggi manca la metà – soprattutto la sua attività matura e i lungometraggi per Goldwyn – affidando la sua reputazione ai più plebei cortometraggi con Sennett. Negli ultimi anni, però, lungometraggi perduti come *The Floor Below* (1918) e *Head Over Heels* (1922) sono miracolosamente stati rinvenuti e preservati, mentre altri, come *Molly O'*, sono stati restaurati. Si spera, man mano che questi titoli, resi disponibili, prendono a circolare, che ciò porterà ad un riesame del posto di Mabel nella storia del film comico muto e ad un maggiore apprezzamento del suo lavoro e del suo talento. – STEVE MASSA

A New Look at Mabel *Mabel Normand is the most famous female name in silent comedy, but her films are rarely screened and her talents have been taken for granted. In a career that lasted 17 years she was a comedienne, athlete, screen beauty, film director, and the first slapstick comedian to make the leap from shorts into feature films. Today, like her friend and frequent co-star Roscoe Arbuckle, she's better remembered for the scandals she was linked to than for the joy that she brought to movie audiences.*

She was born on Staten Island, New York, in 1892, and began modelling as a teenager. From there it was a small step to the fledgling film industry, and by 1911 she was appearing in Vitagraph comedies with John Bunny and D.W. Griffith dramas at Biograph. A personal and professional relationship with Mack Sennett led to her becoming his leading lady – first in his comedies at Biograph and then at his own Keystone studio. Although she had no formal acting experience, the camera loved her spontaneity and spunkiness. With the screen persona of a beautiful, fun-loving imp, she more than held her own in roughhouse antics with the likes of Ford Sterling, Fred Mace, and Sennett himself. Soon she was directing many of her own shorts, one of only a handful of women to do so, and when she worked with Chaplin and Roscoe Arbuckle they were able to slow down the breakneck Keystone pace and concentrate more on characterization.

After she had a rift with Sennett in 1915, he set up the Mabel Normand Feature Film Co. to keep her at the studio. They began production on the feature Mickey *(1918), but before it was released she had jumped ship and was working for Samuel Goldwyn. From 1918 to 1920 she made 16 features for Goldwyn, most of them variations on the Cinderella story of the poor working-class girl who wins her Prince Charming by the end of the film. At the same time her personal life became unmoored and erratic, said to have been the result of drug use.*

In 1922 she became part of one of the biggest scandals to ever rock Hollywood – the murder of popular director William Desmond Taylor. Although not implicated in the murder, Mabel had been involved with Taylor and was the last person to see him alive. Her career was seriously damaged by the rumors and stories that blazed all over the newspapers at a time when she had just returned to Sennett and finished the picture Molly O' *(1921). Bravely, Sennett kept her working and produced two additional films, but another scandal involving a drunken party and a shooting effectively brought her film work to a halt in 1923.*

The last leg of her career began in 1926, in a series for the Hal Roach studio. F. Richard Jones, one of her favorite directors, was in charge and guided her along, while surrounding her with strong comedy pros like Oliver Hardy, Jimmy Finlayson, and Max Davidson. The result was a charming group of films, but Mabel's lifestyle had taken its toll. Tired and ailing, she retired in 1927, and died of tuberculosis in 1930 at age 37.
Mabel appeared in nearly 200 films, of which today half are missing – mostly her mature work and features for Goldwyn – leaving her reputation to be based on her ragtag Sennett shorts. But in the last few years lost features such as The Floor Below *(1918) and* Head Over Heels *(1922) have miraculously been found and preserved, while others, like* Molly O', *have been restored. Hopefully, as these titles begin to be made available and circulate, it will lead to a re-examination of her place in silent comedy history, and a greater appreciation of her work and accomplishments. – STEVE MASSA*

MABEL'S DRAMATIC CAREER (Keystone Film Co., US 1913)
Regia/dir: Mack Sennett; *cast:* Mabel Normand, Mack Sennett, Alice Davenport, Virginia Kirtley, Charles Avery, Ford Sterling, Charles Inslee, Roscoe Arbuckle, Dave Anderson, Edgar Kennedy, Paul Jacobs, Gordon Griffith; *data uscita/released:* 8.9.1913; 1 rl.; 35mm, 960 ft., 14' (18 fps); *fonte copia/print source:* American Film Institute, Washington, DC.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.
Nei panni dell'innamorata bistrattata dallo scimmione campagnolo Mack, Mabel si vendica trovando la celebrità e la felicità familiare nei film. *Mabel's Dramatic Career*, una delle prime pellicole Keystone, è una chicca speciale per gli storici del cinema, poiché offre non solo uno sguardo dietro le quinte dello studio di Sennett, ma anche un buon ritratto di com'era il cinema medio nel 1913. Questa versione del film è un restauro recente a cura dell'American Film Institute, realizzato a partire da un internegativo, usato per le copie finali, originale a 35mm, appartenente alla collezione di Bob Geoghegan, e ha circa 3 minuti di materiale che non si trova nelle copie standard in circolazione. – STEVE MASSA
As the wronged sweetheart of country ape Mack, Mabel gets her revenge by finding stardom and family happiness through the movies. Mabel's Dramatic Career *is an early Keystone that's a particular treat for film historians, as it not only gives a behind-the-scenes look at the Sennett studio, but also a good depiction of what the average neighborhood cinema was like in 1913. This version of the film is a recent restoration by the American Film Institute, which was made from an original 35mm release negative from the collection of Bob Geoghegan, and has around 3 minutes of footage not found in standard circulating prints. – STEVE MASSA*

Estratto da/*Extract from*
MEET THE STARS NO. 8: STARS PAST AND PRESENT (Sterrenparade deel 8) (Republic Pictures Corp., US 1941)
Regia/dir: ?; *f./ph:* Robert Tobey; *narr:* Harriet Parsons; *cast:* Gene Autry, Sally Eilers, Judy Canova, Louise Fazenda, Charlie Murray, Eddie Quillan, Wesley Ruggles, A. Edward Sutherland, Eddie Gribbon, Mack Sennett, Dorothy Davenport Reid, Mae Busch, Richard Bennett, Walter Abel, Charles Ray, Minta Durfee, Edgar Kennedy, Chester Conklin, Jack Mulhall, Walter McGrail, Wheeler Oakman, George "Gabby" Hayes, Mary Lee, Smiley Burnette, John Wayne, Ann Miller, William Farnum;
35mm, c.5' (24 fps), sonoro/*sound* (cinegiornale originale/*original cine-journal:* 280 m., 10'); *fonte copia/print source:* Nederlands Filmmuseum, Amsterdam.
Versione originale in inglese, con sottotitoli in olandese / *English dialogue and narration, with Dutch subtitles*.
La Republic Pictures, che era stata il vecchio studio di Mack Sennett, nel 1940 dedicò a Mabel un palco nel suo teatro di posa. Questo segmento da un rullo pubblicitario della Republic cattura la fusione di stelle dal passato di Mack Sennett con quelle del presente della Republic (1940). Benché sia un po' sconcertante vedere Gabby Hayes e Smiley Burnette alle prese con pezzi comici invece di Chester Conklin o Edgar Kennedy, è divertente individuare i vecchi co-protagonisti di Mabel, e poi il materiale raggiunge il suo apice con l'eloquente e toccante discorso di Sennett. – STEVE MASSA
Republic Pictures had been the old Mack Sennett studio, and in 1940 they dedicated a stage on their lot to Mabel. This segment from a Republic publicity newsreel captures the mingling of stars from the Mack Sennett past with those of the Republic present (1940). Although it's a bit disconcerting to see Gabby Hayes and Smiley Burnette given comedy bits instead of Chester Conklin or Edgar Kennedy, it's fun to pick out Mabel's old co-stars, and the footage is climaxed by Sennett's eloquent and touching speech. – STEVE MASSA

HEAD OVER HEELS (Goldwyn Pictures Corp., US 1922)
Regia/dir: Victor Schertzinger & Paul Bern; *scen:* Julien Josephson & Gerald C. Duffy; *sogg./story:* Nalbro Isadorah Bartley; *f./ph:* George Webber; *scg./des:* Cedric Gibbons; *cast:* Mabel Normand, Hugh Thompson, Raymond Hatton, Adolphe Menjou, Russell Powell, Lilyan Tashman, Lionel Belmore, Laura La Varnie; *data uscita/released:* 20.4.1922; 5 rls.; 35mm, 3915 ft., 58' (18 fps); *fonte copia/print source:* American Film Institute, Washington, DC.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.
L'ultimissimo lungometraggio di Mabel per Samuel Goldwyn fu girato nel 1920, ma non uscì fino alla primavera del 1922 per via dei problemi finanziari del produttore. Nonostante si tratti di un film affascinante e molto coinvolgente, svanì quasi immediatamente, come il resto dei film girati da Mabel per la Goldwyn. Per decenni *What Happened to Rosa?* (1921) rimase l'unico sopravvissuto noto di quel gruppo di 16 film, ma nel 2001 altre due pellicole vennero a galla. *The Floor Below* (1918) fu trovato e restaurato dal Nederlands Filmmuseum, mentre *Head Over Heels* (1922) saltò fuori misteriosamente da uno scantinato in Massachusetts. Chi scrive fu uno dei fortunati ad essere coinvolto nell'identificazione e nella

preservazione del film (insieme con Kim Tomadjoglou, Bob Gibbons, Steve Garfinkel, Susan Selig e J.E. Allen). Nei primi anni '60 la famiglia Porter aveva comprato una casa, che, quando vi si trasferirono, era vuota, eccezion fatta per 5 contenitori di nitrato a 35mm. Nessuno sa come ci fossero finiti. A quel punto il film aveva 40 anni d'età, e ne dovette passare altri 40 nello scantinato prima che i membri della famiglia iniziassero a fare un po' di chiamate per controllare di cosa potesse trattarsi. Sorprendentemente, il materiale era in ottime condizioni: tutto ciò che si era decomposto erano gli ultimi 5 minuti del film. *Head Over Heels* è stato preservato dall'American Film Institute presso il Cinema Arts Lab, grazie ai fondi della Film Foundation. – STEVE MASSA

The very last of Mabel's features made for Samuel Goldwyn, this was shot in 1920 but not released until the Spring of 1922 due to Goldwyn's financial troubles. Despite it being a charming and very entertaining film it almost immediately vanished, as did the rest of her Goldwyn pictures. For decades What Happened to Rosa? *(1921) was the only known survivor of that group of 16 films, but in 2001 two films resurfaced.* The Floor Below *(1918) was found and restored by the Nederlands Filmmuseum, and* Head Over Heels *(1922) mysteriously turned up in a basement in Massachusetts. This author was one of the people lucky enough to become involved in identifying the film and helping to get it preserved (along with Kim Tomadjoglou, Bob Gibbons, Steve Garfinkel, Susan Selig, and J.E. Allen). The Porter family bought a house in the early 1960s, and when they moved in it was empty – except for 5 cans of 35mm nitrate. How it got there no one knows. At that point the film was 40 years old, and it then spent another 40 years in their basement before family members began making a few calls to check on what it might be. Amazingly the material was in wonderful shape; all that had decomposed was the last 5 minutes of the picture.* Head Over Heels *was preserved by the American Film Institute at Cinema Arts Lab with funding by The Film Foundation. – STEVE MASSA*

SHOULD MEN WALK HOME? (Hal Roach, US 1927)

Regia/dir: Leo McCarey; *supv:* F. Richard Jones; *scen:* Alf Goulding & Albert Austin; *didascalie/titles:* H.M. Walker; *f./ph:* Floyd Jackman; *mont./ed:* Richard Currier; *cost:* Lambert; *cast:* Mabel Normand, Creighton Hale, Eugene Pallette, Oliver Hardy, L.J. O'Connor, Edgar Deering, Fay Holderness, Gloria Lee (controfigura di /*double for* Mabel); *data uscita/released:* 30.1.1927; 2 rls.; 35mm, cartelli dei titoli mancanti/*missing main titles,* 1793 ft., 20' (24 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Should Men Walk Home?, l'ultima apparizione cinematografica di Mabel, è un canto del cigno adeguato, visto che si tratta di una delle sue migliori commedie di sempre. Qui si mette in società con Creighton Hale, nei panni di una coppia di ladri lenti di comprendonio sulle tracce di una spilla preziosa. Superbamente diretto da Leo McCarey, il film dà a Mabel la possibilità di mostrare di che pasta è fatta nel più sofisticato stile comico alla Hal Roach, tipico dei tardi anni '20, che utilizza a puntino il talento dell'attrice per i momenti comici più piccoli ed intimi, e dimostra che avrebbe potuto passare alle commedie *screwball* se la sua salute non avesse ceduto. Un abile supporto è dato da un Eugene Pallette abbastanza magro e da Oliver Hardy, che ruba la scena e praticamente si porta a casa il film. Questa non è una prima per le Giornate: i veterani del festival ancora ricordano l'entusiasmo con cui *Should Men Walk Home?* venne accolto nel 1994, quando venne presentato nell'ambito della retrospettiva "La fabbrica delle risate". – STEVE MASSA

Should Men Walk Home? *is Mabel's final film appearance, and a fitting swan-song as it's one of her all-time best comedies. In it she joins forces with Creighton Hale as a pair of slow-on-the-uptake crooks who are after a jewelled brooch. Superbly directed by Leo McCarey, the film gives Mabel the chance to show her stuff in the more sophisticated late 1920s Hal Roach style of comedy, which makes good use of her gift for small, intimate comedy moments, and shows that she could have continued on into screwball comedy if her health hadn't given out. Expert support is given by a fairly thin Eugene Pallette, and a scene-stealing Oliver Hardy practically walks off with the picture. This is not a Giornate premiere: Pordenone veterans still recall the delight that greeted the screening of* Should Men Walk Home? *in the "Forgotten Laughter" presentation of 1994. – STEVE MASSA*

THE FIRST BORN (Mander Production Syndicate, *per/for* Gainsborough Pictures, GB 1928)

Regia/dir: Miles Mander; *prod:* Miles Mander, Michael Balcon; *scen:* Miles Mander, Alma Reville; *dalla pièce/from the play* Common People & *dal romanzo/from the novel* Oasis *di/by* Miles Mander; *f./ph:* Walter Blakeley; *mont./ed:* Arthur Tavares; *scg./des:* Wilfred Arnold; *didascalie/titles:* Ian Dalrymple; *cast:* Miles Mander (Sir Hugo Boycott), Madeleine Carroll (Lady Madeleine Boycott), John Loder (David, Lord Harborough), Margot Armand (Sylvia Findlay), Ella Atherton (Nina de Landé), Ivo Dawson (Derek Findlay), Margaret Roach (Phoebe Chivers), John St. John (Dickie), Naomi Jacob (Dot), Bernard Vaughan (maggiordomo/*butler*), Walter Wichelow (Mr. Impitt), Beryl Egerton (domestica/*maid*), Theodore Mander (Stephen, il primogenito/*the first born*); 35mm, 6934 ft., 84' (22 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didalscalie in inglese / *English intertitles*.

Come attore nelle pellicole inglesi ed americane, Miles Mander (1888-1946) era noto per le parti da mascalzone. In *The Pleasure Garden* di Hitchcock era il cattivo bigamo che annega la moglie, in una scena in cui la macchina da presa ci inganna spingendoci ad aspettarci solo un affettuoso abbraccio acquatico. Interpretò gentiluomini titolati, Lord, Sir e capitani – personaggi socialmente accettabili in superficie, benché il suo naso aguzzo e sottile, i baffi da libertino e gli occhi vigili stessero in genere ad indicare che le donne non potevano mai fidarsi di lui. Eppure Mander era molto più di questo ed aveva orizzonti più ampi. Era stato un corridore

automobilistico ed un pioniere dell'aviazione; aveva allevato pecore in Nuova Zelanda; aveva scritto lavori teatrali e romanzi; il suo interesse per lo Stato britannico lo portò a candidarsi, senza successo, come parlamentare laburista alle elezioni generali del 1935. Nel 1928, con *The First Born*, girato in modo indipendente per il produttore Michael Balcon, si affermò come uno dei più promettenti registi cinematografici britannici.

Prima di *The First Born*, Mander aveva diretto solo alcuni cortometraggi sonori della DeForest Phonofilm. Come Welles in *Citizen Kane*, non si nascose: diresse, si prese uno dei ruoli principali e, con la moglie di Hitchcock, Alma Reville, ricavò la sceneggiatura da materiale suo, in precedenza presentato come lavoro teatrale (*Common People*) e come romanzo (*Oasis*). Nei panni del "primogenito" del titolo scritturò il figlio di due anni, Theodore. Interpretando Sir Hugo Boycott – aristocratico, candidato al parlamento, marito gravemente infedele della bella Madeleine Carroll (al suo primo ruolo importante) – Mander si attribuì quel tipo di ruolo di mascalzone dei quartieri alti che il pubblico contemporaneo si sarebbe aspettato. Nessuno avrebbe alzato le sopracciglia nemmeno di fronte al melodramma che scorre nella trama, anche se il suo complesso intreccio di amore, passione, destino e amoralità era, in effetti, un po' fuori della norma del cinema britannico.

Quel che nessuno si sarebbe potuto aspettare era l'intelligenza visiva e la sofisticatezza del film. Mander ed il suo team tecnico raggruppano ed illuminano i personaggi, il materiale di scena e le ambientazioni con un occhio acuto per il dettaglio rivelatore e la risonanza emotiva. I personaggi vengono presentati al tavolo della cena, isolati dal buio che li circonda, squarciato dalla luce abbagliante di due lampade. La macchina da presa di Walter Blakeley si muove furtivamente in soggettiva. Dissolvenze ed aggiunte, oltre a un montaggio ingegnoso, danno dinamismo visivo a dialoghi che avrebbero potuto facilmente diventare un'accozzaglia di didascalie. Benché permanga un certo residuo teatrale, Mander continua a pensare in modo cinematografico, il che – nei lungometraggi britannici del 1928 – era ancora una rarità, nonostante i progressi fatti da giovani brillanti come Hitchcock e Asquith.

Un altro dei piaceri offerti dal film è la sfumatura che Mander dà ai suoi personaggi. La pecora nera Boycott non è poi tutta nera: Mander rende il suo charme del tutto credibile. Del pari, la Madeleine della Carroll può sembrare sciocca nella sua devozione coniugale, ma, affettuosa e umana com'è, non fa mai la figura della stupida. Tra gli attori principali, solo John Loder, alle prese con la sua prima parte in Gran Bretagna, nei panni del bell'aspirante ammiratore, sembra un personaggio stereotipato che segue un sentiero ristretto.

Scrivendo entusiasticamente dopo la proiezione in anteprima per gli operatori del settore, tenutasi a Londra nel dicembre 1928, il critico del *New York Times* non vide nessun ostacolo per il pubblico britannico nella mancanza di dialoghi del film. Nondimeno, nel corso del 1929 *The First Born* fu messo da parte, senza dubbio anche grazie alle recensioni che lodarono la recitazione della Carroll e gli aspetti tecnici, mettendo però in discussione il valore del film come intrattenimento di massa. "Lascia in bocca un sapore sgradevole," tuonò il *Kinematograph Weekly*; "Mander…non può aver molta dimestichezza con il gusto dello spettatore medio." *The Bioscope* ne lodò l'"originalità di vedute che non cade nell'eccentricità", ma, quando gli espositori leggevano che era "adeguato al mestiere continentale", capivano implicitamente che non era per loro. Ci volle Paul Rotha nel suo libro *The Film Till Now* (1930), un tempo influente, per strappare all'oblio *The First Born*, almeno per un pubblico capace di giudicare. Non fosse stato per l'interferenza al montaggio, scrisse, il film "sarebbe stato un esempio unico nel cinema di tragicommedia domestica inglese".

Quale interferenza al montaggio? Ora non si conoscono dettagli precisi. Quali che siano comunque state le sue tribolazioni in fase di post-produzione, *The First Born* offre ancora una testimonianza abbondante del talento di Mander come cineasta ricco d'inventiva. Come regista realizzò altri cinque lungometraggi minori, più commerciali, chiudendo nel 1936 con *The Flying Doctor*, girato in Australia. Dopo venne l'attività di attore a Hollywood, in una carriera cui fu negata la realizzazione di tutte le sue potenzialità.

GEOFF BROWN

Ho visto per la prima volta *The First Born* (1928) su una Steenbeck, cominciando dalla fine e andando a tratti a doppia velocità per individuare in tutta fretta un estratto che recasse l'impronta lasciata da Alma Reville lavorando con qualcuno che non fosse il marito Alfred Hitchcock. Anche in quelle poco felici condizioni, era chiaro che questo era un film magistrale per costruzione e sceneggiatura. C'erano anche momenti che ricordavano da vicino il primo Hitchcock. Poteva essere che il famoso "tocco alla Hitchcock" avesse a che fare più con lei che con lui? Forse è un'esagerazione, ma … quali che siano i meriti della regia di Miles Mander e quelli della scrittura di Alma Reville, il film è un vero *tour de force* dell'ultimo periodo del muto. Macchina a mano? In un film inglese? Negli anni '20? Certo che no! E invece sì.

The First Born, adattato da Mander a partire dal suo romanzo e dramma teatrale, affronta argomenti difficili: la doppia moralità delle classi altolocate, gelosia, segretezza, incroci razziali, la tensione tra conformismo ed una moralità più moderna. Nella trama sono stati intessuti anche elementi che rimandano al mondo della politica, di cui Mander aveva una certa esperienza essendo il fratello minore di Sir Geoffrey Mander, eminente esponente del liberalismo radicale. La storia narra del rapporto tra Sir Hugh Boycott (Mander) e la sua giovane sposa Madeleine (interpretata con sensibilità da una Madeleine Carroll non ancora bionda), che si rompe quando lei non riesce a dargli un erede. Lui torna subito alle vecchie abitudini e parte per il Nordafrica, dove ha un'amante africana ed un figlio. Nel frattempo, la moglie viene persuasa da un'amica navigata a spacciare

come proprio un bambino illegittimo (interpretato dal vero figlio di Mander, Theodore) per riportare a casa il marito. Questo rapporto rappezzato e costruito sulla disonestà inizia a incrinarsi, ed è qui – quando Boycott attraversa la camera da letto per andare a provocare la moglie in stanza da bagno – che troviamo la soggettiva con la macchina a mano. L'esito finale è prevedibilmente drammatico, ma con un colpo di scena. Tuttavia, a parte il robusto intreccio narrativo, il film tradisce ben poco i suoi antecedenti teatrali; è fluido, dinamico e magnificamente inquadrato dall'inizio alla fine. – BRYONY DIXON (BFI screenonline)

As an actor in British and Hollywood films, Miles Mander (1888-1946) was renowned for playing cads. He was the bigamous villain in Hitchcock's The Pleasure Garden *who drowned his wife in a scene where the camera teased us into expecting only a fond aquatic embrace. He played Honourables, Lords, Sirs, and Captains – characters socially acceptable on the surface, though his sharp, thin nose, rakish moustache, and watchful eyes generally indicated that he was never to be trusted with women. Yet there was much more to Mander than this. His horizons were broad. He'd been a motor racer and pioneer aviator; he'd farmed sheep in New Zealand; he wrote plays and novels; and his concern for Britain's body politic led him to stand, unsuccessfully, as a Labour Party parliamentary candidate in the 1935 General Election. And in 1928, with* The First Born*, made independently for producer Michael Balcon, he presented himself as one of Britain's most promising film directors.*

Before The First Born*, Mander had only directed several DeForest Phonofilm sound shorts. Like Welles with* Citizen Kane*, he gave himself no place to hide: he directed, took one of the lead roles, and with Hitchcock's wife Alma Reville crafted the script from his own material, previously presented as a play (*Common People*) and a novel (*Oasis*). He also cast his two-year-old son, Theodore, as the "first born" of the title. As Sir Hugo Boycott – aristocrat, parliamentary candidate, seriously unfaithful husband to the lovely Madeleine Carroll (this is her first major role) – Mander gave himself the kind of upper-class blackguard role contemporary audiences would have expected. Eyebrows wouldn't have been raised, either, at the melodrama coursing through the plot, though its complex tangle of love, lust, fate, and amorality did lie a little outside the British norm.*

What no-one could have expected was the film's visual wit and sophistication. Mander and his technical team group and light characters, props, and settings with an intelligent eye for telling design and emotional resonance. The characters are introduced at the dinner table, isolated by the surrounding dark, pierced by the glare of two lamps. Walter Blakelely's camera embarks on subjective prowls. Dissolves, insets, and ingenious editing give visual dynamism to dialogue exchanges that could easily have become a clutter of intertitles. Though a theatrical residue remains, Mander keeps thinking cinematically: still a rarity in British features in 1928, despite progress by the young sparks Hitchcock and Asquith.

Another of the film's pleasures is the shading Mander gives his characters. Boycott the blackguard isn't all black: Mander makes his public charm entirely credible. Alongside, Carroll's Madeleine may appear foolish in her wifely devotion, but, warm and humane, she never comes across as a fool. Among the principals, only John Loder, tackling his first British part as the handsome admirer-in-waiting, seems a cardboard figure treading a narrow path.

Writing enthusiastically after the London trade show in December 1928, the New York Times *reviewer perceived no obstacle for British audiences in the film's lack of talk. Nonetheless, during 1929* The First Born *was shunted aside, assisted no doubt by trade reviews that complimented Carroll's acting and the technical side but queried its value as mass entertainment. "Leaves a nasty taste in the mouth," thundered the* Kinematograph Weekly; *"Mander…cannot be very conversant with the average kinema-going public's taste."* The Bioscope *praised its "originality of outlook without eccentricity", but when exhibitors read that it was "well suited to Continental trade", they knew implicitly that it was not for them. It took Paul Rotha in his once-influential book* The Film Till Now *(1930) to pull* The First Born *out of oblivion for discerning audiences. Had it not been for editorial interference, he wrote, the film "would have been a unique instance of an English domestic tragic-comedy in the cinema".*

What editorial interference? No precise details are now known. But whatever its post-production travails, The First Born *still displays abundant evidence of Mander's talent as an inventive filmmaker. Five other lesser, more commercial features as director followed, concluding in 1936 with* The Flying Doctor*, filmed in Australia. After that, acting in Hollywood – and a career denied its full potential. – GEOFF BROWN*

I first viewed The First Born *(1928) on a Steenbeck, back to front, and occasionally at double speed, looking for an extract in a hurry that might show some trace of the work of Alma Reville working with someone other than her husband, Alfred Hitchcock. Even under those unpromising conditions it was clear that this film was masterly in its construction and continuity. There were moments also very reminiscent of early Hitchcock. Could it be that the famous "Hitchcock touch" was more to with Mrs. than with Mr.? Perhaps that would be to overstate the case, but … whatever the balance of contribution between Miles Mander as director and Alma Reville's scripting skills, the film is a* tour de force *of late silent filmmaking. Handheld camera? In a British film? In the 1920s? Surely not? But so it has.*

The First Born *is adapted by Mander from his own novel and play, and deals with difficult subjects – the double standards of the upper classes, jealousy and secrecy, miscegenation and the tension between conformity and a more modern morality. Sewn into the plot are also references to the world of politics, of which Mander had much experience, as the younger brother of Sir Geoffrey Mander, the eminent Liberal radical. The story concerns the relationship between Sir Hugh Boycott (Mander) and his young bride Madeleine (sensitively played by a pre-blonde Madeleine Carroll) which breaks down when she fails to produce the required heir. He immediately reverts to type and leaves for North Africa, where he has*

an African mistress and child. She meantime is persuaded by her decadent friend to pass off an illegitimate child as her own (the boy is played by Mander's own son Theodore) in order to bring him back. The patched-up relationship, built on dishonesty, begins to fracture, which is where we get the handheld-camera point-of-view shot as Boycott stalks through the marital bedroom to tease his wife as she is in the bath. The eventual outcome is predictably dramatic, but with a twist. Apart from strong plotting though, the film betrays little of its stage antecedents. It is fluid, cinematic, and beautifully framed throughout. – Bryony Dixon (for BFI screenonline)

Anteprima della rassegna "Arthur Schnitzler e il cinema"
Preview of the "Arthur Schnitzler e il cinema" series

Sono trascorsi più di ottant'anni da quando Arthur Schnitzler, il giorno della prima di *Der junge Medardus* (M. Kertész, 1923), confessava a un orecchio amico: "Mi par giusta l'opinione in base alla quale un cinedramma non potrà mai essere una perfetta opera d'arte, nel senso più proprio del termine. Ma chi potrà mai negare che in ogni buon film sono contenuti una gran quantità di elementi d'arte: innanzitutto recitativi, ma anche pittorici, e poetici."
Questa opinione un po' distaccata e sussiegosa palesa un interesse, dopo una prima negazione. Un'attenzione ricambiata. Lo scrittore viennese era un appassionato spettatore cinematografico: i suoi diari, la sua corrispondenza e persino la meticolosa registrazione della sua attività onirica registrano questa frequentazione. Ma sin dalla fase dell'*Autorenfilm* collaborò attivamente al cinema, redigendo scenari, adattando i propri drammi e novelle, riflettendo con inusitata originalità sui mezzi propri del cinema. Il cinema non mancò di ricompensare tale disponibilità, portando sullo schermo a partire dagli anni Dieci testi più e meno celebri del letterato: *Amoretto*, *La Ronde*, *Anatol*, *Doppio sogno*, *Il giovane Medardo*, *La signorina Else*... E con questi testi incrociarono la propria strada alcuni dei nomi più significativi della storia del cinema, da Holger-Madsen a Mihály Kertész, da Cecil B. De Mille a Max Ophuls, fino a Stanley Kubrick. – Francesco Pitassio

More than 80 years have passed since Arthur Schnitzler confessed to a friendly ear, during the premiere of Der junge Medardus *(Mihály Kertész, 1923): "I think the idea that a film can never be a perfect work of art, in the most proper sense of the term, is quite right. But who can deny that every good film contains a large quantity of elements typical of art: recitative above all, but also pictorial and poetic."*
This slightly detached and haughty opinion reveals an interest, following on from an initial rejection. An interest that was reciprocal. The Viennese writer was a passionate filmgoer: his diaries, his letters, and even the meticulous recording of his dreams are testament to this. Moreover, ever since the phase of the Autorenfilm*, he actively worked in cinema, writing scenarios, adapting his own plays and novels, reflecting with uncommon originality on cinema's unique expressive means. The cinema did not fail to reward such willingness, bringing these famous and less famous works by the writer to the silver screen from the 1910s onwards:* Liebelei (Flirtation), Reigen (La Ronde), Anatol (The Affairs of Anatol), Traumnovelle (Dream Story), Der junge Medardus (Young Medardus), Fräulein Else… *Some of the most significant names in the history of cinema have been involved in some way with these texts: from Holger-Madsen to Mihály Kertész, Cecil B. De Mille to Max Ophuls, and on to Stanley Kubrick. – Francesco Pitassio*

Il rapporto complesso dello scrittore viennese con il cinema è all'origine di una pluralità di iniziative previste a Udine, Pordenone e Trieste nel 2007 e 2008 e realizzate grazie alla collaborazione di più istituzioni attive nel territorio del Friuli Venezia Giulia: Alpe Adria Cinema, Associazione Biblioteca Austriaca, Centro Espressioni Cinematografiche, La Cineteca del Friuli, Cinemazero, Università degli Studi di Udine. Le Giornate del Cinema Muto sono liete di presentarne un'anticipazione.
The Viennese writer's complex relationship with cinema underlies a series of events being planned for Udine, Pordenone, and Trieste in 2007 and 2008, realized thanks to the collaboration of various institutions active within the Friuli Venezia Giulia Region: Alpe Adria Cinema, Associazione Biblioteca Austriaca, Centro Espressioni Cinematografiche, La Cineteca del Friuli, Cinemazero, and Università degli Studi di Udine. The Giornate del Cinema Muto is pleased to offer a taster of what will be presented.

FRÄULEIN ELSE (Poetic-Film, GmbH, Berlin, DE 1929)
Regia/dir., prod: Paul Czinner; *scen*: Paul Czinner, [Béla Balázs], *dal romanzo di/from the novel by* Arthur Schnitzler; *f./ph*: Karl Freund, Adolf Schlasy, Robert Baberske; *scg./des*: Erich Kettelhut; *cast:* Elisabeth Bergner (Else), Albert Bassermann (Dr. Alfred Thalhof), Albert Steinrück (von Dorsday, mercante d'arte/*art dealer*), Adele Sandrock (zia/*Aunt* Emma), Else Heller (Sig.ra/*Mrs*. Thalhof), Jack Trevor (Paul), Grit Hegesa (Cissy Mohr), Irmgard Bern, Antonie Jaeckel, Gertrud de Lalsky, Ellen Plessow, Toni Tetzlaff, Jaro Fürth, Carl Goetz, Paul Morgan, Alexander Murski; *riprese/filmed:* 1928-29; *data v.c./censor date:* 4.3.1929; *première*: 8.3.1929, Capitol, Berlin; *lg. or./orig. l:* 2434 m.; 35mm, 2252 m., 90' (22 fps); *fonte copia/print source:* Cineteca del Comune di Bologna. Restauro dell'Immagine Ritrovata a partire da materiali della Cineteca danese e della Cineteca di Bologna. / *Restoration carried out by L'Immagine Ritrovata, Bologna, using materials from the Danish Film Institute and the Cineteca del Comune di Bologna.*
Didascalie in tedesco / *German intertitles*.

Studiare le persone da molto vicino era naturale per Arthur Schnitzler (1862-1931). Figlio di un noto specialista della gola viennese, aveva esercitato anche lui la professione di medico prima di concentrarsi, a partire dagli anni '90 dell'Ottocento, sulla scrittura di lavori teatrali, poesie e racconti. Il cinema e lo sguardo

della macchina da presa potrebbero esser percepiti come uno strumento naturale del suo lavoro di scavo, nell'epoca di Freud, sotto la superficie della società viennese. C'erano però delle riserve da vincere. Nel 1912 Schnitzler si ritirò dalla collaborazione ad un film austriaco tratto dal suo lavoro teatrale *Liebelei*, temendo che la frequentazione del nuovo e volgare mezzo cinematografico potesse rovinare la sua reputazione a teatro; alla Danimarca, ed al regista Holger-Madsen, rimase il compito di realizzare il film l'anno successivo.

Più di dieci anni dopo, Schnitzler si era ammorbidito. Nel 1926 si era messo attivamente a cercare soggetti da adattare per lo schermo, in particolare le sue recenti novelle *Traumnovelle* e *Fräulein Else*. Dopo uno scontro con G.W. Pabst nei primi anni '30, la prima di queste ha raggiunto in ritardo lo schermo solo con *Eyes Wide Shut* (1999), di Kubrick. Con *Fräulein Else*, però, realizzato con Elisabeth Bergner e Paul Czinner, si giunse a compimento molto prima. Schnitzler era rimasto incantato dalla Bergner già a partire dalla di lei collaborazione teatrale con Max Reinhardt, ed è facile capire perché. Nei drammi e nei racconti, Schnitzler aveva sviluppato un particolare tipo di personaggio femminile, la *süsse Mädel* – la ragazza dolce e modesta che finiva invischiata, con un certo prezzo da pagare, con compagnie maschili di gran lunga meno innocenti. Non era forse la Bergner la *süsse Mädel* in persona? Particolarmente in *Fräulein Else*, ci sta davanti come una donna-bambina, una creatura simile a un elfo che si dibatte, in modo squisito e doloroso, in un mondo sconosciuto fatto di desideri fisici.

L'adattamento della novella, ad opera di Paul Czinner, è libero. Schnitzler aveva incanalato l'azione in qualcosa di simile a un monologo interiore, con i personaggi visti attraverso gli occhi di Else. Benché la Bergner sia collocata decisamente al centro, il film di Czinner, nondimeno, allarga la prospettiva; la trama mantiene però la straordinaria semplicità di Schnitzler. Else si trova a St. Moritz, in vacanza con una zia e un cugino. Tutto va bene, finché giunge voce che il padre, un avvocato viennese, si trova ad affrontare la bancarotta per aver speculato con il denaro dei clienti, e si può evitare la rovina solo con l'aiuto finanziario di un amico discreto, come l'anziano commerciante d'arte von Dorsday (Albert Steinrück), che opportunamente alloggia nell'albergo dove sta Else. La ragazza gli avanza la richiesta di suo padre, von Dorsday incalza con la sua…

In generale, il trattamento ben si adatta al nome della compagnia di produzione della Bergner e di Czinner, Poetic-Film. Persino la sorprendente inquadratura dell'attrice nuda, di spalle, non disturba la penetrazione psicologica del film. La reazione di Schnitzler, annotata nel suo diario, fu combattuta: considerava l'inizio buono, la fine surriscaldata e sciocca. Lodò la Bergner e Steinrück, ma diede un giudizio negativo su Albert Bassermann (il padre di Else). Ahinoi, non conosciamo la sua opinione su Adele Sandrock, l'attrice che interpreta la zia Emma – negli anni '90 era stata la sua amante, in una storia che aveva scandalizzato Vienna. Niente di tutto questo, peraltro, gli impedì di progettare ulteriori adattamenti per i film sonori. – GEOFF BROWN

Examining people at very close quarters came naturally to Arthur Schnitzler (1862-1931). The son of a distinguished throat specialist in Vienna, he served himself as a practising physician before concentrating from the 1890s on writing plays, poems, and stories. Cinema and the camera's gaze might be thought a natural tool in the work he did, in the age of Freud, probing beneath Viennese society's surface. But there were reservations to overcome. In 1912 he backed away from collaborating on a proposed Austrian film of his play Liebelei*, fearing that association with the new, vulgar cinema might tarnish his theatre reputation; it was left to Denmark, and the director Holger-Madsen, to film the property the following year.*

Over ten years later, Schnitzler had mellowed. In 1926, he actively floated subjects for film adaptation, in particular his recent novellas Traumnovelle *and* Fräulein Else*. After a brush with G.W. Pabst in the early 1930s the first of these belatedly reached the screen as Kubrick's* Eyes Wide Shut *(1999). But with* Fräulein Else*, made with Elisabeth Bergner and Paul Czinner, consummation came far sooner. Schnitzler was enraptured by Bergner from her stage work with Max Reinhardt, and it's easy to see why. In plays and stories he had developed a particular type of female character, the* süsse Mädel *– the sweet, unassuming girl who became entangled, at some cost, with far less innocent male partners. Was not Bergner the* süsse Mädel *personified? In* Fräulein Else *particularly, she stands before us as a child-woman, an elfin creature floundering, exquisitely and painfully, in an unfamiliar world of corporeal desire.*

Paul Czinner's adaptation of the novella is a free one. Schnitzler funnelled the action into something close to an interior monologue, with characters seen through Else's eyes. Though Bergner is placed very much at its centre, Czinner's film still widens the perspective. The plot keeps Schnitzler's awful simplicity. Else is in St. Moritz, holidaying with an aunt and cousin. All's right with the world, until word comes that her father, a lawyer in Vienna, faces bankruptcy through speculating with clients' funds. Ruin can only be averted with financial aid from a discreet friend like the elderly art dealer von Dorsday (Albert Steinrück), who is conveniently staying at Else's hotel. Else presents her father's request; von Dorsday counters with a request of his own...

In general, the treatment suits the name of Bergner and Czinner's producing company, Poetic-Film. Even the surprising shot of Bergner naked from the back does not ruffle the film's psychological penetration. Schnitzler's reaction, noted in his diary, was mixed. The beginning he considered good; the ending, overheated and silly. He praised Bergner and Steinrück, but gave a black mark to Albert Bassermann (Else's father). Alas, we don't know his opinion of Adele Sandrock, the actress playing Aunt Emma – she had been his mistress in the 1890s, in an affair which had scandalized Vienna. None of this, however, stopped him plotting further film adaptations for the talkies. – GEOFF BROWN

Haghefilm/Selznick School Fellowship 2007

La Haghefilm Fellowship è una borsa di studio istituita nel 1997 per dare un'ulteriore opportunità professionale ai diplomati della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation organizzata dalla George Eastman House. Per festeggiare nel 2007 il decimo anniversario della Fellowship, Peter Limburg e Menno Revers della Haghefilm hanno deciso di creare una seconda borsa permettendo così a due diplomati della School di recarsi ad Amsterdam per lavorare – a stretto contatto con gli specialisti del laboratorio dell'Haghefilm – al restauro di due film della GEH poi presentati al pubblico delle Giornate. I due vincitori dell'edizione 2007 sono Daniela Currò di Legnano, in provincia di Milano, e Vincent Pirozzi di Palm Springs, California.

Daniela Currò, laureata in Cinema all'Università degli Studi di Milano, dove ha scritto la tesi sulla Collezione di nitrati Pittaluga della Cineteca Italiana di Milano, ha lavorato in passato come insegnante di letteratura e programmatrice cinematografica, ed ha tenuto corsi di pre-cinema e produzione cinematografica. Ha anche collaborato alla ricerca per il restauro di *Israel* (1919), di André Antoine, proiettato alle Giornate del Cinema Muto nel 2005. Nel corso del suo anno alla Selznick School, Daniela ha pure dato un importante contributo al completamento dell'analisi e dell'archiviazione della collezione Davide Turconi.

Vincenzo Pirozzi si è laureato in Cinema all'Evergreen State College di Olympia, Washington, ed è divenuto un membro attivo della Film Arts Foundation di San Francisco, lavorando – a vario titolo – a numerose produzioni indipendenti. Ha anche lavorato nel settore archivistico nella zona della Baia, alla San Francisco Cinematheque oltre che al Pacific Film Archive di Berkeley. Il suo campo di studi alla George Eastman House era la restaurazione digitale.

CAROLINE YEAGER

The Haghefilm Fellowship was established in 1997 to provide additional professional experience to outstanding graduates of The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at George Eastman House. To honor the 10th anniversary of the Haghefilm Fellowship, Peter Limburg and Menno Revers of Haghefilm decided to award a second fellowship in 2007, providing opportunities for two Selznick School graduates to travel to Amsterdam and preserve two GEH films in the Haghefilm laboratory. The Fellowship recipients work alongside Haghefilm lab professionals and complete each stage of their own preservation projects. The Fellowship winners are then invited to showcase the results of their work at the Giornate. The recipients of the 2007 Haghefilm Fellowships are Daniela Currò of Legnano, Milan, Italy, and Vincent Pirozzi of Palm Springs, California.

Daniela Currò is a Cinema Studies graduate of the Università degli Studi di Milano, where she did her thesis on the Pittaluga Nitrate Collection at the Cineteca Italiana in Milan. In past years she worked as a literature teacher and film programmer, and taught courses on pre-cinema and film production. She collaborated in the research for the restoration of Israel *(1919) by André Antoine, screened at the Giornate del Cinema Muto in 2005. During her year in the Selznick School, Daniela also made an important contribution toward completing the archival analysis and processing of the Davide Turconi Collection.*

Mr. Pirozzi earned a degree in Film from The Evergreen State College, in Olympia, Washington, and became an active member of the Film Arts Foundation in San Francisco, working in various capacities on numerous independent productions. He was also involved in the archival community in the Bay Area, doing work at the San Francisco Cinematheque, as well as the Pacific Film Archive in Berkeley. His focus of study at George Eastman House was in digital restoration. – CAROLINE YEAGER

[KALEIDOSCOPE] (Kodak Research Laboratories, US, c.1925)
Prod., regia/dir: Loyd A. Jones; 35mm, 220 m., c.9' (22 fps), *colore/colour*; *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.

Senza didascalie; titolo di testa in inglese / *No intertitles; main title in English.*

La fonte per questo restauro sono stati due film su supporto nitrato donati alla George Eastman House dai Laboratori di Ricerca Kodak nel 1961. Entrambi i film, un negativo in bianco e nero e un positivo a colori, erano privi di titoli ed apparivano incompleti. Il negativo era composto di due brevi sezioni e parte del positivo era stata precedentemente rimossa a causa di decomposizione. Entrambe le scatole mostravano però lo stesso titolo, *Kaleidoscope*. La scatola contenente il positivo a colori indicava anche la tecnica di colorazione del film, Kodachrome a due colori, e l'autore dell'esperimento, dott. Jones. Di conseguenza, all'arrivo alla George Eastman House, il positivo fu facilmente identificato mentre il negativo, che mostrava coppie di fotogrammi esposti attraverso due diversi filtri colorati, fu originariamente considerato un negativo ottenuto con il procedimento Kinemacolor.

Attorno alla metà degli anni Venti, Loyd A. Jones, capo del Dipartimento di Fisica dei Laboratori di Ricerca Kodak, lavorava alla produzione di immagini colorate in movimento usando prismi di vetro e dischi ricoperti di uno strato di gelatina variamente pigmentata. Il movimento rotatorio di questi dischi veniva poi fotografato con la tecnica Kodachrome a due colori, un procedimento che, diversamente dal successivo Kodachrome reversal, presupponeva il passaggio negativo-positivo.

Kaleidoscope fu il risultato di uno di questi esperimenti. In un saggio pubblicato nel 1928 dalla Società degli Ingegneri Cinematografici e intitolato *La riproduzione di forme e colori in movimento attraverso il Caleidoscopio Cinematografico*, lo stesso Jones spiega: "Utilizzando il principio del caleidoscopio altamente perfezionato sotto l'aspetto ottico ed un disco riproducente forme colorate che ruota con moto uniforme a bassa velocità, è possibile ottenere disegni dinamici di straordinaria bellezza e simmetria che mostrano una successione di variazioni davvero notevoli. Gli effetti così ottenuti possono essere filmati mediante la cinematografia a colori e poi normalmente proiettati su uno schermo appropriato."

Forse *Kaleidoscope* non fu mai proiettato per un pubblico pagante; eppure in quegli stessi anni simili film sperimentali prodotti dalla Kodak raggiunsero il pubblico. Nel saggio citato, lo stesso Jones scrive che "*Mobile Color*, un film che mostra queste immagini caleidoscopiche, è stato proiettato a Rochester nel corso della regolare programmazione del Teatro Eastman". Il *New York Times* riporta inoltre che al Teatro Cameo, la sera del 19 marzo 1926, *Color Dynamics*, "un affascinante studio di forme prismatiche" prodotto dai Laboratori di Ricerca Kodak, faceva parte, assieme a *The Pilgrim* di Charlie Chaplin e *Ballet mécanique* di Fernand Léger e Dudley Murphy, del programma d'apertura per *The Three Wax Works* [*Das Wachsfigurenkabinett*] di Paul Leni.
I colori insoliti e le evoluzioni psichedeliche di *Kaleidoscope* non mancheranno di affascinare anche il pubblico di oggi. – DANIELA CURRÒ

This preservation was derived from two nitrate film elements donated to George Eastman House from the Kodak Research Laboratories in 1961. Both elements, a b&w negative and a color positive, displayed no credits and did not appear to be complete. The negative consisted of two brief sections, and part of the positive had been removed as a consequence of decomposition. Kaleidoscope *was the title on the two cans. The can in which the positive element was originally stored indicated "two-color Kodachrome" as the color process used and "Dr. Jones" as the author of the experiment. So, upon its arrival at George Eastman House, the positive was easily identified, while the negative, displaying sequential frames exposed through two different color filters, was originally believed to be a Kinemacolor negative.*
During the mid-1920s Loyd A. Jones, head of the Physics Department of Kodak Research Laboratories, worked on the production of dynamic color effects using glass prisms and glass discs irregularly coated with dyed gelatin. These moving discs were to be reproduced with the two-color Kodachrome process, a negative-positive process not to be confused with the later Kodachrome reversal principle.
Kaleidoscope *was the result of one of those experiments. As Jones explains in* The Reproduction of Mobility of Form and Color by the Motion Picture Kaleidoscope, *a paper published in 1928 by the Society of Motion Picture Engineers: "By using the kaleidoscopic principle, highly perfected from the optical standpoint, in conjuction with a colored patternplate moving at a relatively slow uniform velocity, dynamic designs of extraordinary beauty and symmetry can be obtained which show a succession of evolutionary changes that are indeed remarkable. The effects thus obtained can be recorded by means of color motion photography and then projected on a suitable screen in the ordinary manner."*
Kaleidoscope *may have never been shown to a paying audience, but in those same years similar experimental films produced by Kodak reached the public. Jones himself mentions that "a film entitled* Mobile Color *showing these moving kaleidoscopic patterns" was projected at the Eastman Theater in Rochester during one of its regular programs. Also, the* New York Times *reports that on 19 March 1926* Color Dynamics, *"an inspiring study in prismatic patterns" produced by Eastman Kodak Laboratories, was on the supporting program at the Cameo Theatre in New York preceding the projection of* The Three Wax Works *[*Das Wachsfigurenkabinett*] by Paul Leni, along with* The Pilgrim *by Charlie Chaplin and* Ballet mécanique *by Fernand Léger and Dudley Murphy.*
The unusual colors and the psychedelic patterns of Kaleidoscope *won't fail to fascinate today's audience as well. – DANIELA CURRÒ*

THE VOICE INVISIBLE / MAKING A RECORD (American Pathé, US, c.1919)
Regia/dir: ?; 35mm, 449 ft., c.7' (18 fps); *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.
Queste produzioni divulgative della Pathé americana sono state abbinate per la prima volta nella sezione di "Scienza popolare e storia naturale" del *Descriptive Catalogue of Pathéscope Safety Standard Films* (seconda edizione, 1920 ca.). *Making a Record* mostra nei dettagli l'intero processo di fabbricazione dei dischi per fonografo e, secondo il catalogo Pathéscope, "interesserà tutti coloro che abbiano mai sentito un fonografo".
Commissionato dal Bureau of Standards americano, *The Voice Invisible* presenta i primi esempi di tecnologia per la comunicazione senza fili, nelle sue varie applicazioni nella vita moderna, sia pratiche e ricreative, come la radio, il telegrafo e il telefono. È compresa anche una deliziosa scena in cui una coppia munita di cuffie funziona da stazione ricevente mobile (la donna ha il ricevitore legato sulla schiena!) mentre balla il valzer in giro per l'ufficio. Una copia in diacetato a 28mm è la fonte da cui è stata ricavata questa pellicola restaurata a 35mm. – VINCENZO PIROZZI
These informative American Pathé productions were first paired in the "Popular Science, Natural History" section of the Descriptive Catalogue of Pathéscope Safety Standard Films *(Second Edition, c.1920).* Making a Record *shows in detail the entire process of how phonograph records are manufactured, and according to the Pathéscope catalogue, "will interest all those who have ever heard a phonograph". Commissioned by the U.S. Bureau of Standards,* The Voice Invisible *depicts early wireless communication technology and its various practical and recreational applications in modern life, such as the radio, telegraph, and telephone. Included is a delightful scene in which a couple wearing earphones act as a mobile receiving station (the lady has the receiver strapped to her back!), and waltz around an office. A 28mm diacetate print was the source material for this newly restored 35mm print. – VINCENT PIROZZI*

SHOR I SHORSHOR [Shor and Shorshor / Shor and Shorshor] (Armenkino, USSR 1926)
Regia/dir: Amo Bek-Nazarov; scen: A. Yalovoi, Garosh (Bek-Nazarov), A. Madatov. *f./ph:* A. Yalovoi, Garosh (Bek-Nazarov); *scg./des:* M. Surgunov; *cast:* Hambartsoum Khatchanian (Shor), Aram Amir-Bekian (Shorshor), Avet Avetissian (Vartan), Grigor Avetian (il mugnaio/*the miller*), Nina Manoutcharian (Ekhso, la moglie di Shor/*Shor's wife*),

Adela (la moglie di Shorshor/*Shorshor's wife*), Archak Haroutounian (Ohan), M. Karakash (Satana/*Satan*); 35mm, 1534 m., 74' (18 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque de Toulouse. Copia stampata nel 2006 dalla Cineteca di Tolosa da un negativo nitrato del Gosfilmofond. / *Print made in 2006 for the Cinémathèque de Toulouse from a nitrate negative preserved at Gosfilmofond (Moscow).*
Didascalie in russo / *Russian intertitles*.
Shor i Shoshor non figurava nel catalogo della epocale retrospettiva "Film Muet Soviétique" organizzata a Bruxelles nel 1965 da due istituzioni – la Cinémathèque Royale de Belgique e il Gosfilmofond dell'U.R.S.S. In compenso, *Namus*, il primo film "specificamente armeno" di Amo Beck-Nazarov, faceva parte della selezione curata da due uomini di grande cultura che hanno incarnato il concetto stesso di cineteca: Jacques Ledoux e Victor Privato. (Ri)scoprire il cinema muto sovietico attraverso 70 film. Quale cineteca affronterebbe oggi una scommessa del genere? Quale festival oserebbe una follia simile? Eppure, nel 1965, tutto questo era successo – segnando l'inizio della lenta emersione dell'enorme iceberg sommerso della cinematografia sovietica del muto.
D'altro canto, questo non è il momento più opportuno per lasciarsi andare alle nostalgie sulla "leggenda gloriosa" degli archivi del cinema. *È* invece il momento di "storicizzare" gli oggetti che animano la nostra passione; e di trasmetterli proponendone la visione.
Stranamente, *Shor i Shorshor* non è arrivato nel nostro archivio perché era sovietico: eravamo e siamo tuttora "orgogliosi" di aver costituito con il Gosfilmofond di Mosca un fondo di film sovietici abbastanza unico. In effetti, l'idea e il desiderio di possedere una copia del film erano nati dopo lunghe discussioni con i registi della diaspora armena. Noi lo ritenevamo un film "sovietico"; loro sostenevano che era "armeno". Visionando la copia del film che ci era appena arrivata, questa distinzione fu subito evidente; e questo ci ha consentito di dargli un'altra esistenza. Nella sigla "U.R.S.S." noi leggevamo solo la "S" di "sovietico"; abbiamo imparato a leggere anche la lettera "R" di "repubblica" – una nazione e una cultura specifica. La "storicizzazione" del nostro sguardo deve molto al mutamento di prospettiva. Questo accadeva nel 1985, a venti anni di distanza dall'inaugurazione della retrospettiva di Bruxelles.
Amo Beck-Nazarov (1891-1965) è considerato il "nume" tutelare del cinema armeno. Autore del primo film armeno (*Namus*), della prima commedia armena (*Shor i Shorshor*), del primo film sonoro armeno (*Pepo*), è anche il padre fondatore della cinematografia nazionale. Popolare attore del cinema russo che precedette la rivoluzione (era apparso in una settantina di film) realizzò il suo primo film, *Parricide*, in Georgia nel 1923. Verso la metà degli anni '20, mentre le autorità sovietiche cominciavano a costruire gradualmente ma sistematicamente nuovi studi cinematografici in ciascuna delle diverse repubbliche ai margini dell'Unione, Amo Beck-Nazarov svolse un ruolo essenziale per la nascita e lo sviluppo della cinematografia armena.
Shor i Shoshor occupa un posto d'onore nella sua opera: popolare, realizzata in un'atmosfera di libera improvvisazione, impreziosita da un cast di attori ammirevoli (in primis Hambarstoum Khatchanian, Shor) questa commedia eccentrica e burlesca mette in scena le avventure di due mariti scansafatiche e buontemponi, scacciati di casa dalle rispettive mogli, che scoprono una riserva di ottimo vino e credono di vedere Satana. I nostri due compari, amabili e sfaccendati, vagabondano per una campagna che in definitiva poco o nulla ha di sovietico, lasciandosi guidare da una serie di scoperte e visioni decisamente sorprendenti… Un pizzico di soprannaturale, tre gocce di anticlericalismo, ma neanche un'oncia di teoria o di pedagogismo, e, soprattutto un sorprendente senso di libertà e una fantasia a dir poco esuberante. – NATACHA LAURENT, JEAN-PAUL GORCE (La Cinémathèque de Toulouse)

Shor i Shorshor *did not figure in the landmark "Soviet Silent Film" retrospective organized in Brussels in 1965 by two institutions – the Cinémathèque Royale de Belgique and Gosfilmofond of the USSR. However, Amo Bek-Nazarov's* Namus*, the first "characteristically Armenian" film, was part of the programme curated by two highly cultured men who embodied the rise of film archives: Jacques Ledoux and Victor Privato. (Re)discovering Soviet silent cinema in 70 films. What film archive or cinematheque would dare undertake a gamble like this today? What festival would risk such a folly? And yet it happened, back in 1965 – and it was the beginning of the slow emergence of that huge submerged iceberg that was Soviet silent film.*
For all that, this is hardly the time to wax nostalgic about the "glorious legend" of film archives. It is *time, however, to "historicize" the objects that fire our passion; time to pass them down by taking a look at them.*
Strangely enough, Shor i Shorshor *didn't find its way into our archive because it was Soviet: it was and remains today a source of pride to have conceived, in collaboration with Moscow's Gosfilmofond, a rather unique collection of Soviet films. In fact, the idea and desire to acquire a print of this film arose out of discussions with directors of the Armenian diaspora. We had thought of it as a "Soviet" film; they told us it was "Armenian". Viewing the print when it arrived, this distinction was quite obvious; it allowed us to give it another existence. In the acronym U.S.S.R., we had only understood the "S" as "Soviet"; we also learned to read the "R", as "republic – a nation and a specific culture". The historicity of our gaze owes much to changes in perspective. This was in 1985, 20 years after the inaugural act of the Brussels panorama.*
*Amo Bek-Nazarov (1891-1965) is considered the tutelary figure of Armenian cinema. Director of the first Armenian film (*Namus*), the first Armenian comedy (*Shor i Shorshor*), and the first Armenian talkie (*Pepo*), he was also the founding father of the native film industry. A popular actor in pre-Revolutionary Russian films (appearing in some 70 pictures), he directed his first film,* Parricide*, in Georgia in 1923. In the mid-1920s, just as Soviet authorities were gradually but systematically beginning to create film studios in each of the different republics on the fringe of the Soviet Union, Amo Bek-Nazarov played a major role in the rise and growth of Armenian motion pictures.*

Shor i Shorshor *has pride of place in his work: popular, made in an atmosphere of open improvisation, illuminated by a gifted cast, in particular Hambarstoum Khatchanian as Shor, this eccentric comedy relates the outlandish adventures of two ne'er-do-well but jovial drunkards who are thrown out by their wives, only to come across a stock of good wine and think they've seen the Devil. Our two lovable idlers wander about the (not very Soviet) countryside, letting themselves be guided by their discoveries and astonishing visions. A touch of the supernatural, a few drops of anti-clericalism, but not an ounce of theory or didactic intent, and, most of all, a surprising sense of freedom and a bubbling imagination. – Natacha Laurent, Jean-Paul Gorce (La Cinémathèque de Toulouse)*
Note: The film is also known as Armianskie Pat i Patachon *(An Armenian Pat and Patachon).*

THE STOLEN VOICE (William A. Brady Picture Plays, Inc., US 1915)
Regia/dir: Frank H. Crane; *scen*: Paul McAllister; *cast*: Robert Warwick (Gerald D'Orville), Frances Nelson (Marguerite Lawson), Giorgio Majeroni (Dr. Von Gahl), Violet Horner (Belle Borden), Bertram Marburgh (Dick Leslie); *data uscita/released:* 9.8.1915; 35mm, 3993 ft., 59' (18 fps), col. (copia imbibita con metodo Desmet / *Desmet colour, duplicating original tinting*); *fonte copia/print source*: George Eastman House, Rochester, NY. *Restored in 2005 from a 28mm diacetate positive, in co-operation with the Library of Congress. Supported by Saving America's Treasures, with funding from The National Park Service and The National Endowment for the Humanities.*
Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Com'è possibile che un melodramma senza pretese di stile diventi un piccolo gioiello? Provate questa: il celebre cantante d'opera Gerard D'Orville si innamora dell'avventuriera Belle Borden. Accecato dalla gelosia, il dottor Von Gahl – il tetro fidanzato di lei – si vendica utilizzando le proprie doti ipnotiche e toglie la voce al cantante, che va in Europa nell'inutile ricerca di una cura ed è ridotto alla miseria. D'Orville trova insperato aiuto in un vecchio amico, prima alcoolizzato e ora benestante. Anziché rivelare il finale, diremo soltanto che se la realtà è più strana della finzione, la finzione è spesso più vera. – Paolo Cherchi Usai

Il produttore William A. Brady iniziò la sua carriera con il teatro per poi esapandersi nel cinema e alla fine fondere la sua casa di produzione con la Shubert Organization, i cui grandi successi sarebbero stati così trasposti dal palcoscenico allo schermo. *The Stolen Voice* mescola abilmente questi due aspetti delle discipline dello spettacolo in una storia che punta sulla popolarità della figura dell'ipnotizzatore/illusionista, qui incarnato dal dottor Von Gahl. I medium e i numeri di telepatia andavano per la maggiore nel teatro dei primo Novecento, così come gli illusionisti alla Harry Houdini, che impressionava il pubblico con le sue mirabolanti fughe e con acrobazie che sfidavano la morte. I numeri di telepatia andavano in scena ovunque, dai nightclub ai teatri di Broadway, dai luna park alle piste del circo. Il dottor Von Gahl richiama il malvagio Svengali con la sua capacità di controllare un altro essere umano con la mera forza della mente. Quando la sua vita cessa, si esaurisce anche l'energia che teneva in trappola la sua indifesa e inconsapevole vittima – quando la fonte dell'energia si esaurisce, l'incantesimo si rompe.
Il perverso dottor Von Gahl è interpretato da George (Giorgini or Giorgio) Majeroni (nato a Melbourne, in Australia, nel 1877; morto a Saranac Lake, New York, nel 1924), la cui filmografia comprende 33 titoli: fra questi, oltre al primo – *The Sign of the Cross* (Famous Players-Lasky, 1914) – ricordiamo *Patria* (Pathé, 1917), con Irene Castle e un giovane Rodolfo Valentino, *The Caillaux Case* (Fox Film Corp., 1918), *The King of Diamonds* (Vitagraph, 1918) e l'ultimo, *How Women Love* (Betty Blythe Productions, 1922), un'altra produzione indipendente. – Caroline Yeager

How can a nondescript melodrama turn into a tiny jewel? Try this: Gerard D'Orville, a famous opera star, is seduced by adventuress Belle Borden, much to the dismay of her fiancé, the sinister Dr. Von Gahl, who uses his hypnotic powers to deprive the singer of his beautiful voice. D'Orville leaves for Europe to find a cure for his illness, without success. Reduced to abject poverty, he finds a most unlikely source of help – an ex-alcoholic friend who is now a wealthy entrepreneur. Rather than reveal the final twist, let's just say that truth may be stranger than fiction, but fiction may be truer. – Paolo Cherchi Usai

Producer William A. Brady began his career in the theatre and expanded into the film industry, eventually merging his production company with the Shubert Organization to produce film versions of their stage hits. The Stolen Voice *neatly blends these two facets of the performing arts in a story utilizing the popularity of the hypnotist/magician, as embodied in the character of Dr. Von Gahl. Mediums and mental telepathy acts were extremely popular on the stage in the early 20th century, as were magicians such as Harry Houdini, who dazzled audiences with his amazing escapes and death-defying stunts. Mental telepathy acts played everything from supper clubs and Broadway to carny shows and circus midways. Dr. Von Gahl is reminiscent of the evil Svengali in his ability to control another human being simply by applying the power of his mind. When his life ends, so too does the energy that ensnared his helpless and unsuspecting victim – when the power source is shut down, the spell is broken.*
The evil Dr. Von Gahl is played by George (Giorgini or Giorgio) Majeroni (born in Melbourne, Australia, in 1877; died at Saranac Lake, NY, in 1924), whose 33-picture film career began with Famous Players-Lasky's The Sign of the Cross *(1914), and included* Patria *(Pathé, 1917), starring Irene Castle, in which a young Rudolph Valentino also appeared,* The Caillaux Case *(Fox Film Corp., 1918), and* The King of Diamonds *(Vitagraph, 1918), and concluded with another independent production,* How Women Love *(Betty Blythe Productions, 1922).* Caroline Yeager

Muti del XXI secolo / *21st Century Silents*
Wisconsin Bioscopes

COSMO'S MAGICAL MELT-A-WAYS (Wisconsin Bioscope, US 2006)
Regia/dir: Andrew Bevacqua; *prod:* Leslie Midkiff DeBauche; *scen:* Dan Fuller; *f./ph:* Matthew Case, M.J. DeLonay; *cast:* C.C. Pheiffer, Carmen Speich, Joy Ratchman, Christie Burgess; 35mm, 180 ft., 3' (16 fps); *fonte copia/print source:* Colleges of Fine Arts and Communication, University of Wisconsin-Stevens Point.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.
È dal 1999 che la Wisconsin Bioscope Company produce film come si facevano prima della Grande Guerra: brevi pellicole molte semplici, mute, a 35mm, in bianco e nero, realizzate da un gruppetto di persone con una macchina da presa a manovella e poi sviluppate e stampate in proprio, in un piccolo laboratorio.I film di quest'anno sono stati girati nell'autunno del 2006 da due unità di produzione, una all'Università di Wisconsin-Madison e l'altra all'Università di Wisconsin-Stevens Point. *Cosmo's Magical Melt-A-Ways*, ispirato direttamente al film inglese *The Mystic Mat* (1913, Dave Aylott), è stato prodotto da Leslie Midkiff DeBauche, docente di "media studies" presso l'Università di Stevens Point. – Dan Fuller
Since 1999 the Wisconsin Bioscope Company has produced films as they were made before the First World War. That is to say: short, silent, simple, 35mm, black & white motion pictures made by a handful of people with a hand-cranked camera, to be developed and printed in the company's own small laboratory. This year's films were made in the autumn of 2006 by two production units, one at the University of Wisconsin-Madison and the other at the University of Wisconsin-Stevens Point. Cosmo's Magical Melt-A-Ways *was directly inspired by the English film* The Mystic Mat *(1913, Dave Aylott) and was produced by Leslie Midkiff DeBauche, a media studies professor at the UW-Stevens Point. – Dan Fuller*

RENT PARTY (Wisconsin Bioscope, US 2006)
Regia/dir: C.C. Pheiffer; *prod:* Leslie Midkiff DeBauche; *scen:* Dan Fuller, Jesse Lee Kercheval; *f./ph:* Becky Eske; *cast:* Christie Burgess, Andrew Bevacqua, Donald Sosin, Sara Burke, Matthew Case, Sunny Chen, M.J. DeLonay, Esme, Allyson Krause, Joy Ratchman, Joe Ross, Carmen Speich; 35mm, 270 ft., 4'30" (16 fps); *fonte copia/print source:* Colleges of Fine Arts and Communication, University of Wisconsin-Stevens Point.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.
Una giovane coppia, che abita in un appartamento ancor più misero di quelli in cui viveva Lillian Gish nei film di Griffith del 1912, non riesce a pagare le bollette. Per di più un misterioso vicino, interpretato da Donald Sosin, tormenta i due con folli e dissonanti esecuzioni al pianoforte. L'accorta mogliettina escogita un sistema per far soldi in fretta e placare il malinconico musicista. I costi per costumi, gli accessori di scena e le lezioni di ballo sono stati sostenuti dal Dipartimento Teatro e Danza della University of Wisconsin-Stevens Point. – Dan Fuller
A young couple, who live in an apartment even more impoverished than the ones Lillian Gish inhabited in Griffith films of 1912, cannot pay their bills. Even worse, a mysterious neighbor, played by Donald Sosin, torments them with insane and discordant piano playing. The clever young wife thinks of a scheme that quickly earns money for the couple and calms the melancholy musician. Costumes, props, and dancing lessons were provided by the UW-Stevens Point Department of Theatre and Dance. *Dan Fuller*

SWIFT PUNISHMENT (Wisconsin Bioscope, US 2006)
Regia/dir: Lauren Griswold; *prod., scen:* Dan Fuller; *f./ph:* Andrew Vann; *cast:* Joshua Ryf, Peter Turner, Erik Langkamp; 35mm, 120 ft., 2' (16 fps); *fonte copia/print source:* Communication Arts Department, University of Wisconsin-Madison.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.
Girato in esterni a Madison, in Wisconsin, questo micidiale silent ripreso in campo medio fa capire come si deve comportare il pubblico. Chi è stato infastidito da qualche maleducato durante la visione di un film apprezzerà la semplice giustizia di questa storia.
Potete trovare ulteriori informazioni sulla Wisconsin Bioscope Company all'indirizzo www.wisconsinbioscope.com. – Dan Fuller
Shot outdoors in Madison, Wisconsin, this silent but deadly two-shot film is a message from the management about proper audience behavior. Anyone who has been annoyed by an inconsiderate boor during a film will appreciate this story of simple justice.
Further information about the Wisconsin Bioscope Company can be found at www.wisconsinbioscope.com. – Dan Fuller

Video Shows

ANNA MAY WONG – FROSTED YELLOW WILLOWS: HER LIFE, TIMES AND LEGEND (Woo Neiman Productions, US 2007)
Regia/dir., scen: Elaine Mae Woo; *prod:* Kathy D. Mazza, Ed Manwell; *prod. assoc./assoc. prod:* Jean Lau, Ben Wong; *mont./ed:* Stephen Burch; *mont./ed., eff. digitali/digital effects:* Stephen Waichulis; *grafica/graphic des:* Ellen Leong Blonder; *narr:* Nancy Kwan; *ringraziamenti / acknowledgements for help:* Nancy Kwan, Kevin Brownlow, A.C. Lyles, Judy Yung, Philip Leibfried, Leonard Maltin, Law Kar; Betacam SP, 60' (*sonoro/sound*); *fonte copia/source:* Woo Neiman Productions, Los Angeles.
Versione originale in inglese / *English dialogue and narration.*
Elaine Mae Woo ha impiegato una decina d'anni per realizzare questo documentario biografico, che comprende interviste ai familiari di Anna May Wong, agli amici d'infanzia e ai colleghi di Hollywood. Con la sua disarmante sensualità e la sua autorevole presenza, Anna May Wong (1905-1961) ha definito l'immagine della "donna drago".
Commentato da Nancy Kwan, il documentario racconta la storia di una donna cino-americana che dovette sopportare privazioni e patimenti per diventare una diva cinematografica internazionale. Di umili origini, ebbe il suo primo lavoro in una lavanderia cinese e a 14 anni debuttò nel cinema arrivando ad essere la protagonista di film quali *The Toll of the Sea* (1922), uno dei primi esempi di Technicolor, *The Thief of Bagdad ([Il ladro di Bagdad]* 1924) con Douglas Fairbanks, *Peter Pan* (1924) di Herbert Brenon, *Piccadilly* (1929) di E.A. Dupont, *Shanghai Express* (1932) di Josef von Sternberg. Successivamente, durante la seconda guerra mondiale, avrebbe sfruttato la sua notorietà per aiutare il proprio paese e la patria ancestrale. Il corpus dei suoi film la colloca di diritto nel pantheon delle star del muto.
DAVID ROBINSON

Elaine Mae Woo spent some ten years making this biographical documentary, interviewing members of Anna May Wong's family, childhood friends, and Hollywood colleagues. With her disarming sensuality and commanding presence, Anna May Wong (1905-1961) defined the image of the "Dragon Lady". Narrated by Nancy Kwan, the documentary tells the story of a Chinese-American woman who endured many hardships and heartaches to become an international film star. From humble beginnings and a first job in a Chinese laundry, she entered films at 14, and went on to star in pictures including the early Technicolor The Toll of the Sea *(1922), Douglas Fairbanks'* The Thief of Bagdad *(1924), Herbert Brenon's* Peter Pan *(1924), E.A. Dupont's* Piccadilly *(1929), and Josef von Sternberg's* Shanghai Express *(1932). Later she used her fame to aid both her country and her ancestral country during World War II. Her body of work firmly establishes her in the pantheon of silent film stars. – DAVID ROBINSON*

BRISTOL SLAPSTICK TRAILER + THE AARDMAN 12 STEPS TO SLAPSTICK (Aardman Animations Ltd., GB 2006)
Regia/dir., prod., scen., concept, f./ph., scg./des., ricerche/research, eff. spec./spec. eff., cast: Bram Ttwheam; Betacam SP, 30" + 2'10" (24 fps), sonoro/*sound*; *fonte copia/source:* Aardman Animations Ltd., Bristol, UK.
Didascalie in inglese / *English intertitles* ("The Aardman 12 Steps to Animation").
Oltre che come sponsor, la Aardman Animations di Bristol è importante per il Bristol Slapstick Festival anche per l'attivo sostegno morale che assicura alla manifestazione. Per l'edizione tentuasi lo scorso gennaio, la società ha donato al festival un nuovo trailer, che Bram Ttwheam ha realizzato tutto da solo. Le Giornate lo presentano come esemplare sintesi in mezzo minuto dell'ideale slapstick. È forse il più breve film mai fatto per il quale ci sia un "Making of", anche questo frutto del lavoro di Ttwheam, che amabilmente minimizza l'arduo (persino nell'era digitale) compito dell'animatore. – DAVID ROBINSON
Bristol-based Aardman Animations are an important sponsor and active moral supporter of the Bristol Slapstick Festival. For the 2007 festival in January, the company donated a new festival trailer, which in the outcome was the single-handed work of Bram Ttwheam. The Giornate shows it as an exemplary half-minute abstract of the slapstick ideal.
It is perhaps the shortest film ever to have had a "Making of …" dedicated to it, again the work of Bram Ttwheam, and a pleasant understatement of the arduous labour of animation, even in the digital era. – DAVID ROBINSON

CSAK EGY KISLÁNY... – TALÁLKOZÁS EGGERTH MÁRTÁVAL (Just a Little Girl... – Meeting Márta Eggerth) (László Kerényi, HU 2004)
Regia/dir: László Kerényi, David Kerényi; *narr:* David Kerényi; *f./ph:* László Kerényi; *mont./ed:* László Fésüs, Dávid Kerényi; *cast:* Márta Eggerth, Miklós Kőniger; Betacam SP, 27', col.; *fonte copia/source:* Hungarian Film Archive
Versione originale ungherese, con sottotitoli in inglese / *Hungarian dialogue, English subtitles*.
Il 16 maggio 2002, Márta Eggerth, che aveva allora 90 anni, diede un concerto al Theater an der Wien di Vienna. I fratelli Kerényi hanno combinato materiale girato durante questo concerto con una breve intervista realizzando un brillante ritratto di questa leggendaria artista, il cui primo film *Csak egy kislány van a világon* (Solo una ragazza al mondo; 1930) è in programma alle Giornate di quest'anno.
Personalità artistica contemporanea di Imre [Emmerich] Kálmán e di Ferenc [Franz] Lehár, Márta Eggerth è l'ultima significativa rappresentante di una grande era dell'operetta. Nonostante l'età,

tiene ancora concerti, insegna e ha un grande desiderio: cantare ancora nella nativa Ungheria, che lasciò nel 1939 senza farvi più ritorno. Attraverso materali di repertorio e fotografie è ricordato il matrimonio e il rapporto professionale con il tenore polacco Jan Kiepura. Pur avendo vissuto negli ultimi 48 anni a New York Márta Eggerth parla ancora un ungherese perfetto.
On 16 May 2002, Márta Eggerth, then 90 years old, gave a concert in the Theater an der Wien in Vienna. The Kerényi brothers combine footage from this concert with a short interview to present a vivid film portrait of this legendary artist, whose first film, Csak egy kislány van a világon *(Only One Girl in the World, 1930) features in this year's Giornate.*
As an artistic contemporary of Imre [Emmerich] Kálmán and Ferenc [Franz] Lehár, Márta Eggerth is the vital last representative of a great era of operetta. Despite her years she still gives concerts and teaches, and longs to sing again in her native Hungary, which she has not visited since she left in 1939. Archive footage and photographs recall her marriage and professional partnership with the Polish-born tenor Jan Kiepura. Although she has lived in New York for the past 48 years, she still speaks perfect Hungarian. (Adapted from the production notes)

Weimar CineSalon

ERNST LUBITSCH IN BERLIN: VON DER SCHÖNHAUSER ALLEE NACH HOLLYWOOD (Ernst Lubitsch in Berlin. From Schönhauser Allee to Hollywood) (Transit Film GmbH, München, con/*with* Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden / Goethe Institut e.V., München / Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB), Berlin & Potsdam, DE 2006)
Regia/dir., scen: Robert Fischer; *prod:* Loy W. Arnold; *f./ph:* Michael Rüdiger (Berlin), Manuel Lommel (München), Jonathan Rho (Los Angeles); *mont./ed:* Frank Schönfelder; *mus:* Aljoscha Zimmermann, Sabrina Hausmann; *con/with:* Nicola Lubitsch, Tom Tykwer, Michael Hanisch, Hans Helmut Prinzler, Enno Patalas, Jan-Christopher Horak, Wolfgang Becker, Dani Levy, Amanda Goodpaster, Evy Bettelheim-Bentley, Jörg Jannings, Henny Porten, Ernst Lubitsch; *premiere:* 22.9.2006, San Sebastian (IFF), 19.11.2006, Hamburg (CineFest); DVD, 110' (sonoro/*sound*); *fonte copia/source:* Transit Film GmbH, München.
Versione originale in tedesco, con sottotitoli in inglese / *German, with English subtitles.*
Ritratto del maestro da giovane delineato attraverso estratti dai suoi primi film interpretati e diretti, più altri frammenti, documenti, cinegiornali e interviste alla figlia Nicola e ad altri parenti, a cineasti e a storici. Il documentario è incluso come bonus nel cofanetto di sei DVD *Ernst Lubitsch Collection* (Transit Classics, Germania, 2006), che lo scorso luglio è stato premiato quale "miglior DVD" al Cinema Ritrovato di Bologna. – HANS-MICHAEL BOCK
A portrait of the master as a young man, through clips from his early films as actor and director, fragments, documents, newsreels, and interviews with his daughter Nicola, relatives, filmmakers, and historians. Available as a bonus on the German DVD box-set Ernst Lubitsch Collection *(Transit Classics, 2006), which received the award as best DVD edition of the year at the 2007 Cinema Ritrovato festival in Bologna. – HANS-MICHAEL BOCK*

Questo documentario fa parte degli incontri di CineSalon (si veda la sezione "L'altra Weimar"). */ This film is part of the "Weimar CineSalon", a daily series of supplementary video shows to the "Other Weimar" retrospective. For more details about the Weimar CineSalon, please see the note at the end of the "Other Weimar" section in this catalogue.*

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO XXV (RAI 3, IT 2007)
Regia/dir: Noemi Calzolari; con (in ordine di apparizione)/*with (in order of appearance):* Livio Jacob, Piero Colussi, David Robinson, John Lanchbery, Francesco Ballo, Kevin Brownlow, Paolo Cherchi Usai, Russell Merritt, Aki Kaurismaki, Fay Wray, Patrick MacGilligan, John Russell Taylor, Mario Monicelli, Paolo Mereghetti, Diana Serra Cary (Baby Peggy); Betacam SP, 60' (sonoro/*sound*); *fonte copia/source:* RAI 3.
Versione originale in italiano e inglese / *Italian and English dialogue.*
La sede regionale della RAI "copre" le Giornate del Cinema Muto sin dalle loro origini soprattutto con servizi giornalistici, ma anche con programmi speciali i cui autori sono stati, nel corso del tempo, Sergio Grmek Germani, Sebastiano Giuffrida e Noemi Calzolari.
La presenza delle troupe RAI a Pordenone, e successivamente a Sacile, ha permesso di documentare le tante presenze di archivisti, storici, attori e registi e queste testimonianze filmate, il più delle volte di buona qualità nonostante il tempo trascorso dalle riprese, rappresenta un'importante e articolata documentazione della vita del festival e delle personalità che sono state presenti nelgli anni: Quello della RAI sulle Giornate è diventato in pratica un piccolo archivio della manifestazione.
A partire da questi materiali filmati Noemi Calzolari ha costruito un personale omaggio ai 25 anni delle Giornate del Cinema Muto e agli incontri, alcuni veramente commoventi o divertenti, come quelli con John Lanchbery o con John Russell Taylor o con Mario Monicelli o Fay Wray, che la regista ha potuto fare a Pordenone e a Sacile.
I testimoni si soffermano sull'atmosfera pionieristica dei primi anni, su come il festival è cresciuto, è cambiato, si è trasformato; su quali sono stati i passaggi decisivi, gli eventi musicali chiave o le retrospettive più riuscite.
The regional centre of RAI has covered the Giornate del Cinema Muto from the beginning, mainly with journalistic reports, but also with special programmes whose authors have been, over the years, Sergio Grmek Germani, Sebastiano Giuffrida, and Noemi Calzolari.
The presence of the RAI team in Pordenone and subsequently in Sacile has made it possible to record the many personalities who have attended the festival – archivists, historians, actors, and directors; and these filmed records, mostly of excellent quality despite the time that has elapsed since they were made, represent an important and systematic documentation of the life of the festival and of the personalities who have attended over

the years. RAI's record has become in practice a little archive of the Giornate.
Out of this film material Noemi Calzolari has created a personal homage to the 25 years of the Giornate del Cinema Muto, and to the encounters, some truly moving or amusing, like those with John Lanchbery or John Russell Taylor or Mario Monicelli or Fay Wray, which she has been able to experience in Pordenone and Sacile.
The documents show the pioneering atmosphere of the first years; the way the festival has grown, changed, and transformed itself; and what have been the decisive events, the key musical events, or the most successful retrospectives.

JÁNOŠÍK (Tatra Film Corporation, CZ 1921)
Regia/dir: Jaroslav Siakel; *prod.*: Ludovit Hullmann; *scen:* Ivan Stadtrucker; *mont./ed:* Patrik Pašš; *f./ph:* Daniel Siakel, Oldrich Benes; *scg./des:* Frantisek Horlivy; *mus:* Josef Malovec; *cast:* T. Pistek (Janosik), K. Schleichert (Janosik Otec), M. Fabryova (Anka), V. Sramek (Grof Sandor); ricostruzione del film diretta da / *reconstruction directed by* Ivan Rumanovsky; DVD, 67' (sonoro/*sound)*; *fonte copia/source:* Slovensky Filmovy Ustav/Slovak Film Institute, Bratislava.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.
Il film, che racconta la storia del leggendario eroe popolare Juraj Janosik (1688-1713), realizzato da emigranti americani originari della Slovacchia, è stato girato, fra l'altro, a Blatnica (nella residenza del barone Prónay), a Sutovo (che nel film divenne Terchova, il villaggio dove nacque Janosik), alle cascate di Sutovo, a Praga, Orava e nella valle di Blatnicka oltre nei praghesi AB Vinohrady Studios. Anteprime del film hanno avuto luogo il 25 novembre 1921 a Praga e il primo dicembre 1921 a Chicago. Nel 1995 l'UNESCO ha inserito questa pellicola nel National Cinematography Heritage. La versione americana del film è stata ricostruita nel 1975 ed è stata dotata di una colonna sonora.
"Per il primo lungometraggio di produzione slovacca è stata giustamente scelta la vita di Janosik il più romantico personaggio delle leggende e della poesia di questo popolo. Janosik è figlio delle genti e delle montagne della Slovacchia e la rappresentazione della sua vita è una vera e propria miniera in particolare per quanto riguarda le tradizioni popolari della Slovacchia". (Dedor Ruppeldt, "Discourse on Automobiles, Airplanes and the Film about Janosik," *Zivena* n. 1/1922. Dal DVD "Janosik, I-II", Slovenska Filmova Klasika/Slovenska Televizna Klasijka, Bratislava, 2006)

The story of the legendary folk-hero Juraj Janosik (1688-1713), filmed by American immigrants of Slovak origin. Janosik *is the first Slovak full-length motion picture. It was shot on location simultaneusly by two cameras at Blatnica (the mansion of Baron Prónay), Sutovo (as Janosik's native village of Terchova), the Sutovo waterfalls, Prague, Orava, the Blatnicka Valley, and in the AB Vinohrady Studios in Prague. Premieres of the film took place on 25 November 1921 in Prague and 1 December 1921 in Chicago. In 1995 UNESCO entered this film onto its register as a landmark of our national film heritage. As early as 1975, a preserved American film copy was reconstituted and provided with sound.*
"For the first Slovak film they rightly chose the the history of Janosik, the most romantic character of Slovak legends and poetry. Janosik is a child of the people and the mountains of Slovakia. His story contains an infinite treasure, especially in its pictorial presentation of the Slovak people and the Slovak land." (Dedor Ruppeldt, "Discourse on Automobiles, Airplanes and the Film about Janosik," Zivena *no. 1/1922: documentation with the DVD* Janosik, I-II, *Slovenska Filmova Klasika/Slovenska Televizna Klasijka, Bratislava, 2006)*

KURT GERRONS KARUSSELL (Kurt Gerron's KARUSSELL) (TV-Ventures, Berlin, *con/with* Filmmuseum, Amsterdam; Vera Vista, Praha; arte/SFB; DE/NL/CZ 1999)
Regia/dir: Ilona Ziok; *prod:* Ilona Ziok, Vera Lastuvkova, Thomas Mertens, Frank Roumen; *f./ph:* Jacek Blawut; *mont./ed:* Christina Graff, Silke Regele; *cast:* Ute Lemper, Bente Kahan, Ursula Ofner, Ben Becker, Max Raabe, Schall & Hauch; *esecuzioni musicali/music performed by:* Jeff Cohen, Manuel Göttsching, Christoph Israel, Miroslaw Kuzniak, Willy Sommerfeld, Dariusz Swinoga; *interv:* Camilla Spira, Renée St. Cyr, Salle Fischermann, Ivan Fric, Roy Kift, Paul Kijzer, Werner Löwenhardt, Hans Margules, Coco Schumann, Herbert Shenkman, Louis de Wijze; Betacam SP, 63' (sonoro/*sound)*, bn e colore/*b&w and colour*; *fonte copia/source:* TV-Ventures, Berlin.
Versione originale tedesca (con sottotitoli in inglese) / *German dialogue, English subtitles*.
Soggetto di questo documentario è il destino di Kurt Gerron [1897-1944], il corpulento showman ebreo tedesco che interpretò *Der Blaue Engel (L'angelo azzurro)* a fianco della Dietrich e di Jannings. Ilona Ziok ha scelto di raccontarne la storia perché dolorosamente rappresentativa di un aspetto poco documentato dell'Olocausto: la persecuzione delle personalità dello spettacolo di origine ebrea (attori, cantanti, musicisti) e il loro internamento nel campo di concentramento di Theresienstadt. Privati della libertà, del cibo e della speranza, i prigionieri del campo potevano fare solo ciò che sapevano fare meglio: metter su spettacoli e fare musica.
La Ziok opta per una ricostruzione cronologica della vita di Gerron passando attraverso le diverse città in cui egli scelse di abitare e lavorare, o vi fu costretto. Accompagnato da immagini d'archivio, il biografo dell'artista, Roy Kift, ci porta da Berlino a Parigi, ad Amsterdam, al campo di transito di Westerbork, a Theresienstadt ed infine ad Auschwitz.
Il film ricrea lo spettacolo di cabaret scritto e messo in scena da Gerron durante la prigionia a Theresienstadt: il "Karussell". Ute Lemper, Max Raabe *(Der bewegte Mann)* e Ben Becker *(Comedian Harmonists)* eseguono le canzoni di Gerron davanti ad un pubblico composto da sopravvissuti di Theresienstadt. La combinazione dell'ironia agrodolce delle canzoni cabarettistiche composte su e a

Theresienstadt con disegni di quell'inferno in terra che era il campo è di una raggelante efficacia.
Coloro che avevano conosciuto Gerron ed avevano lavorato con lui raccontano i loro aneddoti su questo personaggio sfuggente, che era stato una volta descritto come "il fantasma della notte". Il fornaio di Theresienstadt ricorda come Gerron gli avesse dato lezione di dizione per un'ora in cambio di una pagnotta. L'attrice Renée St. Cyr rammenta come egli fosse riuscito a persuaderla a girare una scena di nudo sotto la doccia – qualcosa di inaudito all'epoca.
La tragedia finale di Gerron, così simbolica della sorte di migliaia di internati di Theresienstadt, sta nel fatto che egli credeva che i suoi spettacoli nel campo lo avrebbero mantenuto in vita: il "Karussell" come Cabaret della Vita. Accettò persino di dirigere, per conto dei nazisti, un film di propaganda sul campo – "una città regalata agli ebrei" – in cambio della promessa che gli sarebbe stata risparmiata la camera a gas. Ignaro che i nazisti avevano già deportato ad Auschwitz intere orchestre, Gerron fu costretto a supplicare che gli venisse salvata la vita. Invano.
È Roy Kift che conclude questo commovente documentario raccontando gli ultimi momenti di Gerron ad Auschwitz: il destino di un uomo grande e grosso che avrebbe potuto diventare enorme, ma che fu ridotto a pelle e ossa – ed infine in cenere – dalla macchina di morte nazista. (Alison Hindhaugh, recensione in *DOX* [bimestrale sul documentario cinematografico europeo], n. 18, agosto 1998)

The fate of Kurt Gerron [1897-1944], the corpulent German-Jewish entertainer who played alongside Dietrich and Jannings in The Blue Angel*, is the subject of this documentary. Ilona Ziok has chosen to tell Gerron's story because it is poignantly representative of a lesser-documented aspect of the Holocaust: the persecution of Jewish show people (actors, singers, musicians) and their internment in the concentration camp of Theresienstadt. Deprived of freedom, food, and hope, the prisoners of Theresienstadt could only do what they did best: put on shows and make music.*
Structurally, Ziok opts for a chronological account of Gerron's life via the various cities where he chose to – or was forced to – live and work. Accompanied by archival footage, Gerron's biographer Roy Kift takes us from Berlin to Paris, Amsterdam, Westerbork deportation camp, Theresienstadt, and, finally, Auschwitz.
The film is the re-creation of Gerron's cabaret show which he wrote and staged while a prisoner in Theresienstadt: the Karussell *[Carousel]. Ute Lemper, Max Raabe (*Der bewegte Mann*), and Ben Becker (*Comedian Harmonists*) perform Gerron's songs to an audience of those who were with him in Theresienstadt, yet survived. The combination of the ironic, bittersweet cabaret style of the songs written about and in Theresienstadt with drawings of the living hell of the camp is chillingly effective.*
Those who knew and worked with Gerron recount their anecdotes of this elusive character, who was once described as "the night ghost". The baker of Theresienstadt remembers how Gerron gave him a one-hour elocution lesson in return for a loaf of bread. Actress Renée St. Cyr recalls how Gerron finally managed to persuade her into shooting a nude shower scene – something unheard-of at the time.
*The final tragedy of Gerron's fate, so representative of the fate of thousands of Theresienstadt prisoners, lies in the fact that he believed that his showbusiness activities within the camp would keep him alive: the "*Karussell*" as Cabaret of Life. He even agreed to direct a propaganda film for the Nazis about the camp – "a city given to the Jews as a gift" – in return for a promise that he would be spared the gas chambers. Unaware that the Nazis had already deported entire orchestras to Auschwitz, Gerron was forced to beg for his life to be spared. In vain.*
It is left to Roy Kift to close this deeply moving documentary by recounting Gerron's final moments in Auschwitz: the fate of a big, big man who could have been huge, but who was reduced to skin and bone – and finally ashes – by the Nazi killing machine. (Alison Hindhaugh, DOX *(European Documentary Network bi-monthly magazine), no. 18, August 1998)*

Nell Shipman, "The Girl from God's Country"

Sono - incredibilmente - passati 20 anni da quando i film di Nell Shipman onorarono con la loro presenza gli schermi delle Giornate. I veterani li ricorderanno con piacere, ma per tutti coloro che potrebbero scoprirli da capo, o per la primissima volta, ecco alcuni cenni introduttivi su Nell e la sua carriera. Buona visione!
Nell Shipman (1892-1970), al secolo Helen Barham, era nata a Victoria, in British Columbia; quando aveva circa 5 anni, la sua famiglia si trasferì a Seattle, nello stato di Washington. Da adolescente si unì ad una compagnia teatrale in tournée in Alaska e nel Nord-Ovest del Pacifico. A 18 anni sposò l'imprenditore cinematografico canadese Ernest Shipman. In California, prima e dopo la nascita del figlio Barry (che sarebbe diventato l'autore di serial classici come *Flash Gordon*), Nelly prese a scrivere sceneggiature, in particolare una serie per la Universal, "Under the Crescent". Seguirono ruoli da non protagonista in produzioni Universal, Fox e Vitagraph. Nel 1915 la Shipman fu scelta come protagonista nel dramma in esterni *God's Country and the Woman*, dell'immensamente popolare James Oliver Curwood. Fu il ruolo che le affibbiò un soprannome e la mise in cammino verso una breve fama ed una lunga e immeritata oscurità, vittima – come hanno fatto notare altri scrittori – del sistema in ascesa degli studi e della società patriarcale di Hollywood.
Nel 1919, adattando un racconto di Curwood e ribattezzandolo *Back to God's Country*, la Shipman interpretò da protagonista quel che divenne un successo internazionale e che è, oggi, il più vecchio lungometraggio conservato girato (parzialmente) in Canada. Separatasi da Ernest, fondò nel 1920 la Nell Shipman Productions e realizzò una serie di film a due rulli e di lungometraggi girati in California, nello stato di Washington ed infine nel suo campo-studio, Lionhead Lodge, situato sulle rive del lago Priest, in una striscia di terra nel nord dell'Idaho. Girati in esterni e spesso in condizioni

assai ardue, i film della Shipman (abilmente fotografati da Joseph Walker e Robert Newhard) colpiscono gran parte degli spettatori contemporanei come assai notevoli. Sono "Indipendenti". Sono "Verdi", ed esprimono rispetto per la Natura, proponendo con la fauna un legame di affinità, non il dominio o lo sterminio. Un'altra cosa di rilievo? Le produzioni Shipman hanno sempre una donna nei panni dell'eroina, aiutata da un fedele amico animale. – TOM TRUSKY

Incredibly, it has been 20 years since Nell Shipman's films first graced the screens of the Giornate. Festival veterans will remember them with fondness. But for all those who may be discovering them afresh, or for the very first time, here are some introductory facts about the lady and her career. See the films, and enjoy!
Nell Shipman (1892-1970) was born Helen Barham, in Victoria, British Columbia. Her family moved to Seattle, Washington, when she was about 5 years old. As a teenager she joined a theatrical company that toured Alaska and the Pacific Northwest. At 18 she married Canadian film entrepreneur Ernest Shipman. In California, before and after the birth of their son Barry (later the writer of such classic serials as Flash Gordon*), Nell began writing scenarios, most notably a series for Universal, "Under the Crescent." Supporting roles followed in Universal, Fox, and Vitagraph productions. In 1915 Shipman was selected for the lead in immensely popular author James Oliver Curwood's outdoor drama* God's Country and the Woman. *This was the role that gave her a nickname, and placed her on a path to brief fame and long-lived, undeserved obscurity, a victim, other writers have observed, of the rising studio system and a Hollywood patriarchy.*
In 1919, adapting a Curwood short story and re-titling it Back to God's Country, *Shipman starred in what became an international hit that is, today, the earliest surviving feature film shot (partially) in Canada. Now separated from Ernest, she founded Nell Shipman Productions in 1920. She proceeded to make a series of two-reelers and feature films in California, Washington, and, finally, at her wilderness studio-camp, Lionhead Lodge, on the shores of Priest Lake in the panhandle of north Idaho. Shot on location and often in the most arduous of conditions, Shipman's films (beautifully photographed by Joseph Walker and Robert Newhard) strike most contemporary viewers as remarkably relevant. They are "Indies". They are "Green", expressing a reverence for Nature, and espousing kinship with wildlife, not its domination or extermination. Equally notable? A Shipman production always casts a woman as its hero, assisted by a faithful animal friend. – TOM TRUSKY*

THE GRUB-STAKE (Nell Shipman Productions, Inc., US 1922)
Regia/dir: Bert Van Tuyle, *con/with* Nell Shipman; *scen:* Nell Shipman; *f./ph:* Joseph B. Walker, Robert S. Newhard; *mont./ed:* Nell Shipman, *asst.* Bert Van Tuyle; *cast:* Nell Shipman (Faith Diggs), Walt Whitman ("Skipper" Diggs), Alfred Allen (Mark Leroy), Lillian Leighton (Dawson Kate), George Berrell (Michael Murry ["Malamute Mike"]), Hugh Thompson (Jeb, il figlio di Kate/*Kate's son*), C.K. Van Auker (poliziotto a cavallo/*The Mountie*), Ah Wing (Wong, *Leroy's assistant*), Marjorie Warfield (studente d'arte/*art student*), Lloyd Peters (banconiere/*bartender*), Lady (il cane di Mike/*Malamute Mike's dog*); *lg. or./orig. l:* 8 rl.; DVD, 100' (*trascritto a/transferred at* 21 fps), col. *(riproduzione dell'imbibizione originale/reproducing original tinting), mus: The Bijou Orchestrette*; *fonte copia/source:* Idaho Film Collection at Boise State University.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.
Il *magnum opus* di Nell Shipman, che racconta il tentativo da parte di una donna di gestire carriera e rapporti personali nel Nord-Ovest del Pacifico (Seattle, il Klondike e le lande dell'Alaska – la "Valle Perduta"), riappare sullo schermo interamente restaurato. Presentata in precedenza a Pordenone, nel 1987, in un bianco e nero a 35mm, questa versione (approntata per la serie in DVD "The Nell Shipman Collection, Volume III") è stata imbibita elettronicamente. Per questo restauro sono state seguite le istruzioni per l'imbibizione rinvenute sul negativo conservatosi del BFI di *The Romance of Lost Valley* – il titolo di distribuzione britannico per *The Grub-Stake*. La versione in DVD è ricavata dalla copia dei Canadian Archives; la nuova colonna sonora è stata composta ed eseguita da un gruppo musicale dell'Idaho, The Bijou Orchestrette (John Hayes ed Eberle Umbach). – TOM TRUSKY
Nell Shipman's magnum opus *chronicling a woman's attempt to master career and relationships in the Pacific Northwest (Seattle, the Klondike, and the Alaskan wilderness – "Lost Valley") re-screens fully restored. Previously shown in a 35mm b&w version at Pordenone in 1987, this version (prepared for the DVD series "The Nell Shipman Collection, Volume III") has been electronically tinted. Tinting instructions found on the surviving BFI negative of* The Romance of Lost Valley *– the British release title for* The Grub-Stake *– have been followed for this restoration. The DVD version is taken from the Canadian Archives print of the film; its new score was composed and performed by the Idaho musical group, The Bijou Orchestrette (John Hayes and Eberle Umbach).*
TOM TRUSKY

AT LIONHEAD: NELL SHIPMAN IN IDAHO, 1922-1925 (The Idaho Film Collection / Pretty Good Productions, Inc., US 2007)
Regia/dir, f./ph: Paul Brand; *scen:* Tom Trusky; *cast:* Larry Townsend, Janet Davis, Nancy Hanks, Bonnie Bedelia, Tom Trusky, Bud Justice; DVD, 55' (24 fps), colore/*colour*, sonoro/*sound*; *fonte copia/source:* Idaho Film Collection at Boise State University.
Versione originale in inglese / *English dialogue and narration.*
Questo approfondito documentario dà conto delle attività personali e professionali della Shipman: il suo arrivo e la sua partenza, nel 1922, dal Minnehaha Studio di Spokane, nello stato di Washington; lo spostamento di famiglia, cast, troupe, attrezzatura e zoo nelle lande del nord dell'Idaho, quello stesso anno, e il crollo finale della compagnia nel 1925 (oltre al suo rapporto con l'amante Bert Van Tuyle) al suo campo-studio, Lionhead Lodge, sulle rive del lago Priest, sempre in Idaho. Tra i pezzi forti del programma (un filmato

extra del DVD "The Nell Shipman Collection, Volume III"): una spedizione per trovare la tomba del cane star della Shipman, l'alano Tresore, avvelenato a Lionhead, e le scorribande per terra e per acqua per scoprire il sito del Lone Star Ranche, di proprietà della confidente (e co-star) della Shipman, Belle Angstadt. Il programma si chiude con le recenti (2007) scoperte dei documenti della compagnia e di foto mai viste prima della "ragazza che viene dal paese di Dio". – TOM TRUSKY

This in-depth documentary chronicles Shipman's personal and professional activities: her arrival at and departure from the Minnehaha Studio in Spokane, Washington, in 1922, her transporting family, cast, crew, equipment, and zoo to north Idaho wilderness that same year, and the ultimate collapse in 1925 of the company (and her relationship with lover Bert Van Tuyle) at her studio camp, Lionhead Lodge, on the shores of Priest Lake, Idaho. Highlights of the program (a supplementary feature on the DVD "The Nell Shipman Collection, Volume III") include an expedition to locate the grave of Shipman's star dog, Tresore, a Great Dane who was poisoned at Lionhead, and forays on lake and land to discover the site of Lone Star Ranche, owned by Shipman confidante (and co-star) Belle Angstadt. The program concludes with recent (2007) discoveries of company records and never-before-seen photographs of "The Girl from God's Country". – TOM TRUSKY

Anteprima mondiale / *World premiere*

A SILENT STAR (Noye Productions, NE 2007)
Regia/dir., f./ph: Vera Iwerebor; *scen., mont./ed:* Vera Iwerebor, Mark Crama; *consulente/consultant:* Sam Pollard; *cast:* Anita Page, Randal Malone, Margaret O'Brien, [Baby] Rosemarie; DVD, 30' (sonoro/*sound*); *fonte copia/source:* Vera Iwerebor.
Versione originale in inglese / *English dialogue.*
Viaggio della filmmaker a Hollywood, dove trova ciò che è rimasto dell'Epoca d'oro, un mondo che l'affascina da quando aveva otto anni. L'ultima stella del muto, Anita Page, vive con Randal Malone. È lui che si prende cura di lei e che ha aperto la porta… nella casa si respirano gli anni Venti e Trenta, il periodo in cui Anita era una diva di Hollywood. – VERA IWEREBOR
Nata nel 1910, Anita Page fece le sue prime apparizioni non accreditate nel 1925, in *A Kiss for Cinderella* e in *Love 'Em and Leave 'Em*. Altri famosi titoli successivi sono *Our Dancing Daughters* (1928) e *The Broadway Melody* (1929). Fu la partner di Buster Keaton in *Free and Easy (Chi non cerca trova; 1930)* e in *Sidewalks of New York* (1931). Lasciò il cinema nel 1936, ma nei primi anni Duemila ha fatto varie partecipazioni straordinarie.

Anita Page, born in 1910, made her first uncredited appearances in A Kiss for Cinderella *and* Love 'Em and Leave 'Em *in 1925. Later notable films were* Our Dancing Daughters *(1928) and* The Broadway Melody *(1929). She was Buster Keaton's leading lady in* Free and Easy *(1930) and* Sidewalks of New York *(1931). She left films in 1936, but made several guest appearances in the early 2000s. – VERA IWEREBOR*
The filmmaker's journey to Hollywood, where she finds what is left of Hollywood's Golden Era, a world about which she has been fascinated since she was eight. The last silent star, Anita Page, lives with Randal Malone. He is her caretaker, and opened the door...the house breathes like the 20s and 30s, the period when Anita was a star in Hollywood. VERA IWEREBOR
Anita Page, born in 1910, made her first uncredited appearances in A Kiss for Cinderella *and* Love 'Em and Leave 'Em *in 1925. Later notable films were* Our Dancing Daughters *(1928) and* The Broadway Melody *(1929). She was Buster Keaton's leading lady in* Free and Easy *(1930) and* Sidewalks of New York *(1931). She left films in 1936, but made several guest appearances in the early 2000s.*

TRUE HEART SUSIE (Amore sulle labbra) (D.W. Griffith; Griffith's Short Story Series, US 1919)
Regia/dir., prod: D.W. Griffith; *scen:* "Marian Fremont" [D.W. Griffith]; *f./ph:* G.W. Bitzer; *cast:* Lillian Gish (Susie), Loyola O'Connor (sua zia/*Susie's aunt*), Robert Harron (William Jenkins), Wilbur Higby (suo padre/*William's father*), Clarine Seymour (Bettina), Kate Bruce (la zia di Bettina/*Bettina's aunt*), Raymond Cannon (Sporty Malone), Carol Dempster (l'amica di Bettina/*Bettina's chum*), George Fawcett (il truffatore/*The "Four-flusher"*); edizione DVD prodotta da/*DVD edition produced by* David Shepard, *copyright* 2007 *di/by* Film Preservation Associates; DVD, 87' (*trascritto a/transferred at* 17 fps), col. *(riproduzione dell'imbibizione originale/reproducing original tinting), mus: Rodney Sauer, eseguito da/performed by* The Mont Alto Motion Picture Orchestra; *fonte copia/source:* Film Preservation Associates, Hat Creek, Calif.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Le Giornate del Cinema Muto del 2006 si erano inaugurate con la presentazione di *True Heart Susie*, accompagnato da una nuova partitura musicale di Giovanni Spinelli. All'epoca, l'unica copia disponibile del film, conservata presso il Danish Film Institute proveniva da un internegativo, ed era stata stampata una quarantina di anni prima dal National Film Archive di Londra. Il film colpì moltissimo il pubblico, confermando l'opinione di Pauline Kael che, anni addietro, lo aveva definito "uno dei più affascinanti di D.W. Griffith. Un piccolo capolavoro quasi perfetto".
Siamo perciò estremamente lieti di poter ripresentare il film alle Giornate, nella nuova versione digitale magistralmente restaurata da David Shepard e Film Preservation Associates, in collaborazione con il British Film Institute, che possiede la copia originale virata su cui si è basato il restauro. La nuova partitura musicale di Rodney Sauer per l'edizione in DVD di *True Heart Susie* è eseguita dalla Mont Alto Motion Picture Orchestra.
Come ha scritto Tom Gunning in occasione ell a presentazione dell

film l'anno scorso, nell'ambto del Griffiht Project 10, questo film occupa un posto speciale nel cuore di tutti coloro che lo hanno visto: "Alcuni di noi considerano *True Heart Susie* il capolavoro di Griffith … L'ammirazione per un film come *True Heart Susie* non ha nulla a che vedere con il pluriennale sostegno istituzionale degli apparati culturali che rendono sospetti i canoni letterari. Riguarda bensì la struttura narrativa e il punto di vista, ma anche le sottili sfumature dell'interpretazione,il tipo di inquadratura,e perfino il particolare uso delle didascalie, che grazie al loro potenziale emotivo e confessionale fanno apparire quasi incandescente un film apparentemente modesto come questo."

As part of "The Griffith Project", the 2006 Giornate del Cinema Muto opened with a performance of True Heart Susie*, accompanied by a new score by Giovanni Spinelli. At that time the only available print of the film, held by the Danish Film Institute, was from a dupe negative, and made almost 40 years ago by the then-National Film Archive in London. The film made a great impression on the audience, confirming the late Pauline Kael's opinion that this is "one of the most charming of all D.W. Griffith's films. Close to perfection on a small scale."*
We are therefore grateful to be able to present a reprise, but this time in the masterly new digital restoration undertaken by David Shepard and Film Preservation Associates, in collaboration with the British Film Institute, who hold the original tinted print on which the restoration is based. Rodney Sauer's new score for the DVD edition of True Heart Susie *is performed by the Mont Alto Motion Picture Orchestra.*
We refer viewers to Tom Gunning's graceful and insightful note for last year's screening [Griffith Project #583], and offer the following words as an introduction to a film which holds a special place in the hearts of all who see it:
"*There are those of us who consider* True Heart Susie *to be Griffith's masterpiece … To be devoted to a film like* True Heart Susie *has nothing to do with the institutional and long-term support of cultural apparatuses that render literary canons suspect. But it does involve narrative structure and point of view, as well as the fine details of performance, framing, and even the use of intertitles that makes a seemingly modest film such as this appear nearly incandescent in its confessional and emotional power."*

La musica/*The music*

Anche se molti piccoli teatri usavano un solo pianista o un organista, all'incirca un quarto delle sale cinematografiche americane disponeva già di ensemble musicali più ampi, senza meno in occasione delle 'prime'. Disporre di una "orchestra", anche se formata da tre elementi soltanto, era un modo efficace per attirare un pubblico sempre più smanioso di spettacoli di "classe".
E dato che un'orchestra tradizionale non può improvvisare, i musicisti avevano bisogno di uno spartito. Ma il programma della maggior parte delle sale cambiava ogni settimana, pertanto non c'era il tempo per comporre una musica originale per ogni nuovo film. Molte sale disponevano però di una raccolta di *cue sheets*, alcuni scritti appositamente per il cinema, altri presi dal repertorio classico, dalla musica da ballo, e dalle canzoni popolari. Il direttore musicale compilava la partitura settimanale attingendo da quella raccolta. E poiché la musica era già composta e orchestrata, ogni nuova partitura poteva essere assemblata con notevole efficacia e la stessa musica riusata un'infinità di volte.
La Mont Alto Motion Picture Orchestra compone le proprie partiture attingendo direttamente alle collezioni superstiti di numerosi teatri. Da qui il loro particolare "sound", sempre così autentico, appropriato e, spesso, di straordinaria suggestione; ma del resto, noi siamo convinti che il repertorio a lungo disprezzato della "photoplay music" meriti di essere riproposto e riconosciuto – al pari degli stessi film muti – come un importante e influente corpus di opere con una propria dignità artistica.
Per quanto riguarda lo score di *True Heart Susie*, ho pensato a un idillio campestre fuori dal tempo che viene sconvolto dall'avvento della nuova cultura popolare. Mi ero da poco assicurato i diritti di alcune suites musicali del compositore americano Henry Hadley, e ne ho fatto il nucleo centrale della partitura. (Al DVD di *True Heart Susie* è accluso un elenco di tutte le composizioni usate. La lista completa è disponibile anche sul sito web della Mont Alto Orchestra, www. mont-alto.com)
Buona parte della musica proviene dalle dieci composizioni che formano il "Ballet of the Flowers" di Henry Hadley, tra cui "Red Rose" (il tema che apre il film), "Violets", "Heather", "Marguerites", e per le scene più malinconiche, "Lily of the Valley" e "Gardenia". Altri brani provengono dalla sua suite "Silhouettes", che prendeva spunto dalle varie nazioni; di cui abbiamo usato "American", "French" (rispettivamente nelle scene della scuola e in chiesa), and "Italian" (per la scazzottata studentesca).
Il "piccolo merciaio ambulante di Chicago" porta con sé la musica da ballo di città, che include anche "Teasing the Cat" di Charles Johnson; "Old Man Jazz" di Gene Quaw; e "Ja-Da!" di Bob Carleton. La compositrice francese Irénée Bergé ha dato il proprio contributo con il lento e incantevole tema d'amore di "Sérénade Lointaine"; il violoncellista inglese Otto Langey ha fornito la "Storm Music"; e J.S. Zamecnik, un allievo americano di Dvořák che scrive sotto svariati pseudonimi, ci ha dato "Legend of a Rose" per un secondo tema d'amore, e la deliziosamente ricercata canzone del parlatorio "I Gathered a Rose" per l'assolo d'organo. – RODNEY SAUER (direttore musicale della Mont Alto Motion Picture Orchestra)

Although many smaller theaters used a solo pianist or organist, perhaps as many as a quarter of the movie theaters in America had larger musical ensembles, at least for prime shows. Having an "orchestra", even with as few as three players, was one good way to attract audiences who were looking for a more upscale film-going experience.
Since a traditional orchestra cannot improvise, the musicians needed written music. And since the film program at most theaters changed weekly, there wasn't time to compose original music for every film. Movie

theaters maintained a library of musical "cues", some written specifically for film, and others from the classical repertoire, dance music, and popular songs. The musical director compiled film scores each week from this library. Since the music was already composed and orchestrated, scores could be assembled remarkably efficiently, and the music could be re-used indefinitely.

The Mont Alto Motion Picture Orchestra uses the surviving collections of several movie theaters to compile its film scores. Not only is the sound authentic, appropriate, and often very effective; but we feel that the long-overlooked "photoplay music" repertoire deserves – as much as the silent films themselves – to be revived and recognized as an important and influential body of artistic work.

For True Heart Susie*, I approached the film as a timeless rural romance that is upset by cutting-edge popular culture. I had recently obtained several suites of music by the American composer Henry Hadley, and I made these the core of the score. (The DVD release of* True Heart Susie *includes a list all of the compositions. This cue sheet is also available on the Mont Alto Orchestra's website, www. mont-alto.com).*

Much of the music comes from Henry Hadley's ten-part "Ballet of the Flowers", including "Red Rose" (which opens the picture), "Violets", "Heather", "Marguerites", and for the sadder scenes, "Lily of the Valley" and "Gardenia". Several cues come from his "Silhouettes" suite, which are based on nationalities; we used "American", "French" (for school and church scenes), and "Italian" (for the student fistfight).

The "little milliner from Chicago" brings dance music from the city, including "Teasing the Cat" by Charles Johnson; "Old Man Jazz" by Gene Quaw; and "Ja-Da!" by Bob Carleton.

The French composer Irénée Bergé contributes the beautifully hesitant love theme "Sérénade Lointaine"; English cellist Otto Langey supplied the "Storm Music"; and J.S. Zamecnik, an American student of Dvořák who wrote under several pseudonyms, gave us "Legend of a Rose" for another love theme, and the delightfully overwrought parlor song "I Gathered a Rose" for the organ recital. – RODNEY SAUER (musical director, Mont Alto Motion Picture Orchestra)

Il restauro/*The restoration*

L'unica copia sopravvissuta di *True Heart Susie* fu donata agli inizi degli anni Quaranta da H. A. V. Builled al National Film Archive di Londra, che ne ricavò un negativo in nitrato; successivamente, prima che l'originale si deteriorasse irreparabilmente, fu ricavato un controtipo negativo in acetato. Questo secondo negativo non è mai stato predisposto per la stampa di un positivo, ma è ora la fonte del nuovo master digitale la cui realizzazione è stata supervisionata da James White del BFI Films. White ha eliminato ripetizioni, fuori quadro, segni di sincronizzazione, stabilizzando e pulendo le immagini con il sofware Archangel e restituendo le tinte presenti nel nitrato originale.

Alla fine di questo lavoro è stato realizzato un master di seconda generazione, con la velocità di proiezione trascritta a 17 fotogrammi al secondo: è questa la versione utilizzata da Rodney Sauer per la registrazione dell'accompagnamento musicale. / *The sole surviving original print of* True Heart Susie *was donated in the early 1940s by H.A.V. Bulleid to the National Film Archive, London. The NFA first copied it to nitrate film, but in more recent years, and before the original deteriorated beyond usefulness, re-preserved it to an acetate duplicate negative. This second negative was never prepared for printing, but is the source for a new digital transfer master which was supervised by James White of BFI Films. Mr. White then edited out many pull-backs, misframes, and sync marks, stabilized and cleaned the image with Archangel software, and re-introduced tints corresponding to those on the nitrate original. Finally, a submaster was made which adjusted the running speed to 17 frames per second, and it is this version which was sent to Rodney Sauer for scoring. – DAVID SHEPARD*

Muti del XXI secolo/21st Century Silents

EL ÚLTIMO DESEO (His Last Request) (Silicon Artists, Madrid, ES 2005)

Regia/dir., scen: Simon Birrell; *prod. esec./exec. prod:* Milena Ivanova; *f./ph:* Pablo Baudet; *mont./ed:* Leixandre Froufe; *scg./des:* Zaida Jiménez; *cost:* Rocio Gleizer; *aiuto regia/asst. dir:* Nadia Navarro; *cast:* Jack Taylor (il padre/*the father*), Iris Díaz (l'infermiera/*the nurse*), Carmen Vadillo (la figlia/*the daughter*), Ramón Rados (l'avvocato/*the lawyer*); Digi-Beta, 26'; *fonte copia/source:* Silicon Artists, Madrid.

Versione con didascalie in inglese / *English intertitles.*

Il pubblico delle Giornate è abituato ai "muti del XXI secolo", di solito di tono gentile e nostalgico. Il film di Simon Birrell è un'eccezione, una breve storia horror assai sensuale ed erotica. Scrive Birrell: "Le persone che 'muoiono con gli occhi aperti' sono quelle che spirano rimpiangendo amaramente le esperienze mancate, i desideri irrealizzati o i sogni che non si sono avverati. In *El último deseo* un padre malato e sua figlia assumono un'attraente giovane infermiera perché si occupi dell'uomo nei suoi ultimi giorni di vita. Il vecchio si rende conto ben presto che c'è un'ultima cosa che deve fare."

Il film è interpretato dall'attore di origine americana Jack Taylor (classe 1936), un mito del cinema horror spagnolo che ha lavorato con figure carismatiche quali Jess Franco e José Ramón Larraz, oltre che con registi di spicco come Roman Polanski e André Téchiné. (Dalle note di produzione)

Giornate audiences are accustomed to "21st Century Silents" which are usually gentle and nostalgic. Simon Birrell's film is an exception, a highly sensuous erotic short horror story. He writes, "People who 'die with their eyes open' are those who expire bitterly regretting the missed experience, the unfulfilled wish, or the unconsummated dream. In His Last Request*, a sick father and his daughter hire an attractive young nurse to care for him during his final days. The old man soon realizes that there is one last thing he needs to do."*

The film stars the American-born legend of Spanish horror films, Jack Taylor (born 1936), who has worked with many cult figures, including Jess

Franco and José Ramón Larraz, as well as with such mainstream directors as Roman Polanski and André Téchiné. (Adapted from the production notes)

LA VITA DI GIACOMO CASANOVA [mostrata con la Lanterna Magica/*shown with the Magic Lantern]* (Museo del Precinema: Collezione Minici Zotti, Padova, IT 2007)
Regia/dir: David Da Ros; *scen., lanternista/lanternist:* Laura Minici Zotti; *voce recitante/speaker:* Paolo Caporello; DVD, 45', *più 15' di intervista a/plus 15' interview with* Laura Minici Zotti, colore/*colour,* sonoro/*sound*; *fonte copia/source:* Museo del Precinema, Padova.
Versione originale in italiano, con sottotitoli in inglese / *Italian dialogue, English subtitles*.
La vita di Giacomo Casanova mostrata per la prima volta al Teatro Goldoni di Venezia il 27 maggio 1998, ancora oggi è uno dei programmi più richiesti nei teatri. I vetri impiegati sono 150 e scelti fra i molti della Collezione, per ricostruire la vita del celebre libertino. Sebbene un DVD non possa riprodurre l'emozione in sala, della rappresentazione originale, Laura Minici Zotti desidera lasciare un documento della sua attività di lanternista. Un giorno non sarà più possibile apprezzare questa esperienza culturale e storica, il DVD diverrà un utile supporto, per dare almeno un'idea, di quello che era uno spettacolo con la lanterna magica in epoca vittoriana. Lanterna Magica e vetri da proiezione originali dell'800: Collezione Minici Zotti. Accompanamento musicale: brani di Vivaldi e Albinoni. Ringraziamenti al Teatro Verdi di Padova per le riprese video.
LAURA MINICI ZOTTI

La vita di Giacomo Casanova *[The Life of Giacomo Casanova], first performed at the Teatro Goldoni, Venice, in May 1998, remains one of the most frequently requested programmes of the theatre of the Padua Museum of Pre-Cinema. 150 lantern slides, chosen from the Museum's huge collection, reconstruct the life of the celebrated libertine. Even though a DVD cannot reproduce the atmosphere in the theatre at the original performance, Laura Minici Zotti wished to leave this record of her work as a lanternist. When it is no longer possible to appreciate this cultural and historic experience at first hand, this DVD will become a useful medium to give at least an idea of what a performance with the magic lantern was like in the Victorian era. The magic lantern and original 19th-century slides are from the Minici Zotti Collection. The music used is by Vivaldi and Albinoni. With thanks to the Teatro Verdi, Padua, for making possible the video recording. – LAURA MINICI ZOTTI*

filmarchives online
Finding Moving Images
in European Collections
» www.filmarchives-online.eu

Indice dei titoli / *Film Title Index*

Per ogni titolo, oltre alla pagina, viene indicato, in corsivo, il giorno e luogo di proiezione. / *Each main title listing includes page number(s) for the catalogue entry, followed by the film's screening co-ordinates (date and theatre abbreviation) in italics. Alternate titles are cross-referenced to original main titles.*

Legenda / *Key to Abbreviations:*
V = Teatro Verdi
R = Ridotto del Verdi
CZ = Cinemazero (Aula Magna)

À PROPOS DE NICE, 22; *7V*
AARDMAN 12 STEPS TO SLAPSTICK, THE, 155; *7R, 12R*
ADMIRAL CIGARETTE, 140; *8V*
ALL AT SEA, 11; *10V*
ALL'AIDA = WRAAK VAN HET VISSCHERSMEISJE, DE
ALLEGRE SCENE DELLA VITA DEGLI INSETTI = VESELYE STSENKI IZ ZHIZNI ZHIVOTNYKH
ALTE GESETZ, DAS, 44; *9V*
AMERICA, 103; *11R, 13R*
AMERICAN IN THE MAKING, AN, 140; *8V*
AMOR SACRO E AMOR PROFANO, 123; *11V*
AMORE D'ALTRI TEMPI = DREAM STREET
AMORE SULLE LABBRA = TRUE HEART SUSIE
AMOUR NOIR ET BLANC, 85; *13CZ*
AMUSING SCENES FROM THE LIFE OF INSECTS = VESELYE STSENKI IZ ZHIZNI ZHIVOTNYKH
ANIMATING ART, 139; *7R, 12R*
ANNA MAY WONG – FROSTED YELLOW WILLOWS: HER LIFE, TIMES AND LEGEND, 155; *7R, 10R*
ANTI-IRRITABILITY POWDER, THE = POUDRE ANTINEURESTHÉNIQUE, LA
ARTISTE ET LE MANNEQUIN, L', 121; *8V*
AT LIONHEAD: NELL SHIPMAN IN IDAHO, 1922-1925, 159; *10R, 13R*
BABY BROTHER, 13; *8V*
BARUCH = ALTE GESETZ, DAS
BEAUTIFUL LUCANID, THE = PREKRASNAIA LUKANIDA
BEHIND THE SCENES AT HUTZLER'S, 141; *8V*
BELLE LUCANIDE, LA = PREKRASNAIA LUKANIDA
BELLISSIMA LUCANIDE, LA = PREKRASNAIA LUKANIDA
Bible Lands Films, 119; *10V*
BLACK HAND, THE: TRUE STORY OF A RECENT OCCURRENCE IN THE ITALIAN QUARTER OF NEW YORK, 134; *7V*
BLIND = TOEN 'T LICHT VERDWEEN
BOERENIDYLLE, 117; *9V*
BOXING GLOVES, 14; *8V*
BRISTOL SLAPSTICK TRAILER, 155; *7R, 12R*
BÜCHSE DER PANDORA, DIE, 31; *13V*
BUD'S RECRUIT, 136; *7V*
BUDDENBROOKS, 42; *8V*
BUTTERFLY CATCHING = CHASSE AU PAPILLON
CAMERAMAN'S REVENGE, THE = MEST' KINEMATOGRAFICHESKOGO OPERATORA
CAPPELLO DI PAGLIA DI FIRENZE, UN = CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE, UN
CARMEN DEL NORD, UNA = CARMEN VAN HET NOORDEN, EEN
CARMEN OF THE NORTH, A = CARMEN VAN HET NOORDEN, EEN
CARMEN VAN HET NOORDEN, EEN, 118; *13CZ*
CARMEN VON ST. PAULI, DIE, 59; *11V*
CERCHIO DELLA MORTE, IL = LOOPING THE LOOP
CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE, UN, 26, 74; *11V*
CHASSE AU PAPILLON, 127; *11V*
CHICAGO, 27; *12V*
CICALA E LA FORMICA, LA = STREKOZA I MURAVEI
CIGALE ET LA FOURMI, LA (1911) = STREKOZA I MURAVEI
CIGALE ET LA FOURMI, LA (1927), 88; *12V*
COMMENT NAÎT ET S'ANIME UNE CINÉ-MARIONNETTE, 89; *12V*
COOK, THE, 21; *7V*
COPPA DI CHAMPAGNE, UNA = LUMPEN UND SEIDE
COSMO'S MAGICAL MELT-A-WAYS, 154; *8V*
COST OF CARELESSNESS, THE, 135; *7V*
COWBOY COUNT, THE = FARMER AUS TEXAS, DER
CRETINETTI LOTTATORE, 130; *11V*
CSAK EGY KISLÁNY VAN A VILÁGON, 112; *7V*
CSAK EGY KISLÁNY… – TALÁLKOZÁS EGGERTH MÁRTÁVAL, 155; *7R, 10R*
DANS LES GRIFFES DE L'ARAIGNÉE, 83; *9V*
DEUX TIMIDES, LES, 77; *12V*
DJECACI PAVLOVE ULICE = PÁL-UTCAI FIÚK, A
DREAM STREET, 93; *6V*
DUE ORFANELLE, LE = ORPHANS OF THE STORM
DUE RAGAZZE DELLO ZEELAND A ZANDVOORT = TWEE ZEEUWSCHE MEISJES IN ZANDVOORT
DUE TIMIDI, I = DEUX TIMIDES, LES
ENTR'ACTE, 19, 68; *7V*
ÉPOUVANTAIL, L', 84; *8V*
ERNST LUBITSCH IN BERLIN: FROM SCHÖNHAUSER ALLEE TO HOLLYWOOD = ERNST LUBITSCH IN BERLIN. VON DER SCHÖNHAUSER ALLEE NACH HOLLYWOOD
ERNST LUBITSCH IN BERLIN: VON DER SCHÖNHAUSER ALLEE NACH HOLLYWOOD, 156; *8R*
ÉRUPTION VOLCANIQUE À LA MARTINIQUE, 122; *8V*
ESCAPE ON THE FAST FREIGHT, THE = HAZARDS OF HELEN, THE (Ep. 13)
ÉVOCATION SPIRITE, 121; *6V, 8V*
FANTÔME DU MOULIN ROUGE, LE, 70; *9V*
FARMER AUS TEXAS, DER, 49; *13CZ*
FATHER CHRISTMAS WITH THE FOREST INHABITANTS = ROZHDESTVO OBITATELEI LESA
Film dai paesi biblici, 119; *10V*
FIRE!, 127; *11V*
FIRST BORN, THE, 145; *12V*
FOOLSHEAD'S WRESTLING = CRETINETTI LOTTATORE
FORÊT ENCHANTÉE, LA = HORLOGE MAGIQUE, L'
FORZA E BELLEZZA = WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT
FRÄULEIN ELSE, 148; *9V*
GEHEIM VAN DELFT, HET, 117; *13CZ*
GESTRANDET = CARMEN VON ST. PAULI, DIE
GIGLIO (DEL BELGIO) = LILIYA (BEL'GII)
GIORNATE DEL CINEMA MUTO XXV, LE, 156; *6R, 12R*
GLAS WASSER, EIN, 38; *12V*
GRASSHOPPER AND THE ANT, THE = STREKOZA I MURAVEI
GRATITUDE DU CHEF INDIEN, LA = INDIAN'S GRATITUDE, AN
GRENOUILLES QUI DEMANDENT UN ROI, LES, 84; *10V*
GRUB-STAKE, THE, 159; *9R, 13R*
HAZARDS OF HELEN, THE (Ep. 13, "THE ESCAPE ON THE FAST FREIGHT"), 136; *7V*
HEAD OVER HEELS, 144; *9V*
HERR DES TODES, DER, 52; *13V*
HIMMEL AUF ERDEN, DER, 54; *11V*
HIS LAST REQUEST = ÚLTIMO DESEO, EL
HISTOIRE DE LA PETITE FILLE QUI VOULAIT ÊTRE PRINCESSE = HORLOGE MAGIQUE, L'
HORLOGE MAGIQUE, L', 88; *13V*
HORSE ATE THE HAT, THE = CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE, UN
HOSE, DIE, 56; *6V*
IDILLIO RURALE = BOERENIDYLLE
INDIAN'S GRATITUDE, AN, 129; *11V*
INESECTS' CHRISTMAS, THE = ROZHDESTVO OBITATELEI LESA
ISN'T LIFE WONDERFUL, 106; *13V*
ITALIAN STRAW HAT, THE = CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE, UN
JANOSIK, 157; *8R, 12R*
JUST A LITTLE GIRL… – MEETING MÁRTA EGGERTH = CSAK EGY KISLÁNY… – TALÁLKOZÁS EGGERTH MÁRTÁVAL
KALEIDOSCOPE, 150; *11V*
KAMPF DER TERTIA, DER, 62; *10V*
KELLUM TALKING PICTURES DEMONSTRATION REEL, 92; *6V*
KLAPLOOPER, DE = LUMPEN UND SEIDE
KOUZLO CIKÁNSKÉ PISNÉ = CSAK EGY KISLÁNY VAN A VILÁGON
KURT GERRON'S KARUSSELL = KURT GERRONS KARUSSELL
KURT GERRONS KARUSSELL, 157; *10R, 12R*
LABOR'S REWARD, 137; *7V*
LADRO DI PANE, 122; *11V*
LADRON DE PAN = LADRO DI PANE
LILIYA (BEL'GII), 83; *9V*
LILY (OF BELGIUM), THE = LILIYA (BEL'GII)
LOOPING THE LOOP, 57; *12V*
LOVE AND ART = AMOR SACRO E AMOR PROFANO
LOVE AND SACRIFICE = AMERICA
LULÙ = BÜCHSE DER PANDORA, DIE
LUMPEN UND SEIDE, 46; *8V*
LUNA PARK = RUTSCHBAHN
LYS (DE BELGIQUE), LE = LILIYA (BEL'GII)
MABEL'S DRAMATIC CAREER, 144; *9V*
MÄDCHENHIRT, DER, 36; *10V*

MAGICAL PRESS, THE, 127; *11V*
MAKING A RECORD, 151; *11V*
MAN-BULL FIGHT, THE = MONSIEUR QUI A MANGÉ DU TAUREAU
MARIAGE DE BABYLAS, LE, 84; *8V*
MASTER HANDS, 142; *8V*
MEET THE STARS NO. 8: STARS PAST AND PRESENT (estratto/*extract*), 144; *9V*
MEST' KINEMATOGRAFICHESKOGO OPERATORA, 82; *7V*
MIDNIGHT WEDDING = MARIAGE DE BABYLAS, LE
MIJNTJE EN TRIJNTJE = TWEE ZEEUWSCHE MEISJES IN ZANDVOORT
MILLE, I, 25, 124; *8V*
MONSIEUR QUI A MANGÉ DU TAUREAU, 129; *11V*
NATALE DEGLI INSETTI, IL = ROZHDESTVO OBITATELEI LESA
NAVAL ATTACK AT PORTSMOUTH, 128; *11V*
NOËL DES HABITANTS DE LA FORÊT, LE = ROZHDESTVO OBITATELEI LESA
NOËL DES INSECTES, LE = ROZHDESTVO OBITATELEI LESA
NOTTE AGITATA, UNA = ONE EXCITING NIGHT
OL' GRAY HOSS, THE, 14; *8V*
ONE EXCITING NIGHT, 98; *8R, 11R*
ONLY ONE GIRL IN THE WORLD = CSAK EGY KISLÁNY VAN A VILÁGON
ORPHANS OF THE STORM, 15, 95; *6V*
PÁL-UTCAI FIÚK, A, 110; *9V*
PANDORA'S BOX = BÜCHSE DER PANDORA, DIE
PARIS QUI DORT, 25, 67; *8V*
PASS THE GRAVY, 21; *7V*
PAUL STREET BOYS, THE = PÁL-UTCAI FIÚK, A
PETITE CHANTEUSE DES RUES, LA, 86; *12V*
PETITE PARADE, LA, 89; *13V*
PHANTOM OF THE MOULIN ROUGE, THE = FANTÔME DU MOULIN ROUGE, LE
PICCOLO GARIBALDINO, IL, 124; *8V*
POETA Y PROFESSOR = PROFESSOR CHECCO E IL POETA FERDINANDO, IL
POUDRE ANTINEURESTHÉNIQUE, LA, 128; *11V*
PREKRASNAIA LUKANIDA, 82; *7V*
PROFESSOR CHECCO E IL POETA FERDINANDO, IL, 123; *11V*
PROFESSOR STOUT AND THYNNE, THE POET = PROFESSOR CHECCO E IL POETA FERDINANDO, IL
PROIE DU VENT, LA, 72; *11V*
PROLOGO A *DREAM STREET* = PROLOGUE TO *DREAM STREET*
PROLOGUE TO *DREAM STREET*, 92; *6V*
PYRAMIDE DE TRIBOULET, LA, 121; *8V*
QUANDO LA LUCE SCOMPARVE = TOEN 'T LICHT VERDWEEN
QUEEN OF THE BUTTERFLIES, THE = REINE DES PAPILLONS, LA
RAGAZZI DELLA VIA PAL, I = PÁL-UTCAI FIÚK, A
RAT DE VILLE ET LE RAT DES CHAMPS, LE, 87; *12V*
REINE DES PAPILLONS, LA, 88; *12V*
RENT PARTY, 154; *7V*
REVENGE OF THE FISHERMAN'S GIRL, THE = WRAAK VAN HET VISSCHERSMEISJE, DE
RIVALEN, 40; *7V*
ROSA BIANCA, LA = WHITE ROSE, THE
ROYAL SCANDAL, A = HOSE, DIE
ROZHDESTVO OBITATELEI LESA, 83; *7V*
RUCHE MERVEILLEUSE, LA, 128; *11V*
RURAL IDYLL = BOERENIDYLLE
RUTSCHBAHN, 60; *10V*
SCÈNES AMUSANTES DE LA VIE DES INSECTES = VESELYE STSENKI IZ ZHIZNI ZHIVOTNYKH
SECRET OF DELFT, THE = GEHEIM VAN DELFT, HET
SEGRETO DI DELFT, IL = GEHEIM VAN DELFT, HET
SÉRAPHIN OU LES JAMBES NUES, 25; *8V*
SHOR AND SHORSHOR = SHOR I SHORSHOR
SHOR E SHORSHOR = SHOR I SHORSHOR
SHOR I SHORSHOR, 151; *8V*
SHOULD MEN WALK HOME?, 145; *9V*
SILENT STAR, A, 160; *9R, 13R*
SOLO UNA RAGAZZA AL MONDO = CSAK EGY KISLÁNY VAN A VILÁGON
SOLO UNA RAGAZZINA… INCONTRO CON MÁRTA EGGERTH = CSAK EGY KISLÁNY… – TALÁLKOZÁS EGGERTH MÁRTÁVAL
SOUL OF YOUTH, THE, 133; *11V*
SPIEL DER KÖNIGIN, DAS = GLAS WASSER, EIN
STARS PAST AND PRESENT = MEET THE STARS NO. 8: STARS PAST AND PRESENT (estratto/*extract*)
STEALING BREAD = LADRO DI PANE
STERRENPARADE DEEL 8 = MEET THE STARS NO. 8: STARS PAST AND PRESENT (estratto/*extract*)
STOLEN VOICE, THE, 153; *7V*
STREET SCENES IN PERTH, WESTERN AUSTRALIA, 126; *11V*
STREKOZA I MURAVEI, 83; *8V*
SWIFT PUNISHMENT, 154; *8V*
TODESSCHLEIFE, DIE = LOOPING THE LOOP
TOEN 'T LICHT VERDWEEN, 117; *9V*
TOUR, LA, 79; *12V*
TRUE HEART SUSIE, 160; *7R, 9R*
TRUE STORY OF A RECENT OCCURRENCE IN THE ITALIAN QUARTER OF NEW YORK = BLACK HAND, THE: TRUE STORY OF A RECENT OCCURRENCE IN THE ITALIAN QUARTER OF NEW YORK
TWEE ZEEUWSCHE MEISJES IN ZANDVOORT, 116; *9V*
TWO GIRLS FROM ZEELAND IN ZANDVOORT = TWEE ZEEUWSCHE MEISJES IN ZANDVOORT
ÚLTIMO DESEO, EL, 162; *7R, 12R*
UNCLE SAM DONATES FOR LIBERTY BONDS, 133; *11V*
UNHOOKING THE HOOKWORM, 141; *8V*
VADER KERSTMIS BIJ DE WOUDBEWONERS = ROZHDESTVO OBITATELEI LESA
VENDETTA DEL CAMERAMAN, LA = MEST' KINEMATOGRAFICHESKOGO OPERATORA
VENDETTA DELLA RAGAZZA DEL PESCATORE, LA = WRAAK VAN HET VISSCHERSMEISJE, DE
VENGEANCE DU CINÉ-OPÉRATEUR, LA = MEST' KINEMATOGRAFICHESKOGO OPERATORA
VERZAUBERTE WALD, DER = HORLOGE MAGIQUE, L'
VESELYE STSENKI IZ ZHIZNI ZHIVOTNYKH, 83; *8V*
VITA DI GIACOMO CASANOVA, LA, 163; *8R, 11R*
VOICE INVISIBLE, THE, 151; *11V*
VOICE OF THE NIGHTINGALE, THE = VOIX DU ROSSIGNOL, LA
VOIX DU ROSSIGNOL, LA, 85; *10V*
VOYAGE IMAGINAIRE LE, 71; *10V*
WAY TO STRENGTH AND BEAUTY, THE = WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT
WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT, 48; *7V*
WHEN THE LIGHT DISAPPEARED = TOEN 'T LICHT VERDWEEN
WHEN THE WIFE'S AWAY, 130; *11V*
WHIRL OF LIFE, THE = RUTSCHBAHN
WHITE ROSE, THE, 100; *10V*
WIGGLE YOUR EARS, 14; *8V*
WONDERFUL BEE-HIVE, THE = RUCHE MERVEILLEUSE, LA
WRAAK VAN HET VISSCHERSMEISJE, DE, 117; *9V*
YEUX DU DRAGON, LES, 87; *12V*